سلطنة عمان

وزارة التعليم العالي

جامعة نزوى

كلية العلوم والآداب

قسم اللغة العربية وآدابها

البعد الحجاجي في الأعمدة الأدبية (مجلة دبي الثقافية نموذجا)

إعداد:

جليلة بنت سعيد بن سليم القاسمية

رسالة مقدمة لاستكمال متطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها تخصص: (أدب حديث)

إشراف:

الأستاذ الدكتور صلاح الدين بوجاه

يناير ٢٠١٦م

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

لك أيها القارئ،

وأقول شكراً

- فشكراً يا رب على ما وهبتني من نعم، وعلى ما أتممت به علي هذا العمل.

- وأقولها شكراً لأستاذي الفاضل الأستاذ الدكتور صلاح الدين بوجاه؛ على ما بذله من جهد متواصل في إنجاح هذا العمل، والشكر موصول أيضاً للأستاذ عثمان بن مبروك السعدي، الذي تكرَّم بمراجعة هذا العمل وتدقيقه، وللدكتور عبد المجيد بن جلالي على ما أبداه من ملاحظات قيمة ومراجعة لهذا البحث. وفي هذا الصدد أيضا لا أنسى شكري الجزيل للدكتور أحمد يوسف على تعريفه وإشارته إلى هذا المنهج ففتح أمامي بارقة أمل في سبر أغوار هذا المنهج، كما أشكر الأساتذة الكرماء الذين أسدوا لي بملاحظاتهم فيما يخص موضوع البحث وانتقاء المجلة المناسبة للدراسة: الدكتور إسماعيل الكفري، والدكتور هلال الحجري والدكتور عبدالله العبودي، وشكري الجزيل أيضا أقدمه للدكتورة هاجر الحراثي غلاب، والدكتور محمد الغزي على ملاحظاتهما الثرية في سبيل تطوير هذا العمل.

- إلى سلسلة النساء اللواتي أفخر بهن، وأشكر الله على أن رزقني حبهن: جدتي "عزيزة" بدعائها الذي أبدأ به عزيمتي فجر كل يوم. أمي "كريمة" حيث هي بعطائها السخي، وكرمها الفيَّاض. أختي "سلوى" بإخلاصها وتفانيها في الحياة. أختي "عبير" رفيقة الدرب، والمؤنسة في طريق السفر من وإلى نزوى.

- إلى خولة السعيدي، لكِ مني خالص الشكر والامتنان على ما قدمتِه لي من دعم في سبيل ولادة هذا العمل.

- إلى كل من سعى واجتهد بمساعدتي: الأستاذ زاهر بن سعود السيابي، وصالح السالمي، وعمر العمراني.

- إلى إخوتي الطلبة والطالبات ممن كانوا عوناً وسنداً لي؛ ولهذا دائما أقول: تلزمني قبعتيّ تخرج: واحدة لي، والأخرى لكل من كان قلبه معي بدعوة يرفعها باسمي، بعرض للمساعدة، بتشجيع وتحفيز لمواصلة الطريق.

فشكراً لكم جميعاً

فهرس الموضوعات

م	الموضوع	رقم الصفحة
١	الإهداء	أ
٢	الشكر والتقدير	ب
٣	فهرس الموضوعات	ج-ي
٤	ملخص الدراسة باللغة العربية	ك
٥	ملخص الدراسة باللغة الإنجليزية	ل
٦	المقدمة	١-٤
٧	مدخل: الأدب وتطوره عبر الصحافة	٥-١٢
٨	**الفصل الأول: النظرية الحجاجية**	١٣-٧٢
٩	**تمهيد**: البلاغة العربية القديمة في ضوء البلاغة الجديدة (الحجاج).	١٤-٢٢
١٠	مفهوم الحجاج ومجالات استعماله	٢٣-٤٧
١١	مفاهيم ذات صلة بالحجاج:	٢٤
١٢	١- الجدل	٢٤-٢٧
١٣	٢- البرهان أو البرهنة	٢٧
١٤	٣- الإقناع	٢٧-٣٢
١٥	الحجاج:	٣٣
١٦	أولا: المعنى اللغوي للحجاج	٣٣-٣٤
١٧	ثانيا: المعنى الاصطلاحي للحجاج	٣٤-٣٦
١٨	أهم نظريات الحجاج:	٣٦-٤٠
١٩	- نظرية البرهان أو البلاغة الجديدة عند بيرلمان	٣٧-٣٩
٢٠	- نظرية الحجاج في اللغة	٣٩-٤٠
٢١	حقول الحجاج ومجالات استعماله:	٤٠-٤٧
٢٢	١- الحجاج والتداولية	٤١-٤٢
٢٣	٢- الحجاج واللسانيات	٤٣-٤٤
٢٤	٣- الحجاج والأسلوبية	٤٤-٤٦
٢٥	٤- الحجاج والبلاغة	٤٦-٤٧
٢٦	ثنائية النص والخطاب:	٤٧-٥٣
٢٧	أولا: النص	٤٧-٥١
٢٨	ثانيا: الخطاب	٥١-٥٣
٢٩	الفروق الأولية بين النص والخطاب	٥٢-٥٣
٣٠	الخطاب الحجاجي	٥٣-٥٤
٣١	سمات الخطاب الحجاجي	٥٤-٥٧

٣٢	ثنائية الباث والمتلقي في الخطاب الحجاجي	٥٧-٧٠
٣٣	كفايات المتكلم:	٥٩-٦٣
٣٤	أولا: كفايات الإنتاج	٥٩-٦٢
٣٥	- الكفايات اللغوية الأدبية	٦٠
٣٦	- الكفايات الثقافية التداولية	٦١-٦٢
٣٧	- الكفايات النفسية	٦٢
٣٨	ثانيا: كفايات الإنجاز	٦٢-٦٣
٣٩	دور المخاطب في إنتاج الخطاب الحجاجي:	٦٣-٧٠
٤٠	أصناف المخاطَبين:	٦٣-٦٧
٤١	- المخاطب الواقعي والمخاطب المتخيَّل	٦٣-٦٥
٤٢	- المخاطب العام والمخاطب الخاص	٦٥-٦٧
٤٣	مراعاة حال المخاطَب:	٦٧-٧٠
٤٤	- مراعاة الحال السوسيو لغوي.	٦٨
٤٥	- مراعاة الحال الذهني والثقافي	٦٨-٦٩
٤٦	- مراعاة الحال النفسي الانفعالي	٦٩-٧٠
٤٧	دور المقام في إنتاج الخطاب الإقناعي	٧٠-٧٢
٤٨	**الفصل الثاني: العمود الصحفي (الزاوية) Column**	٧٣-١٢٠
٤٩	**تمهيد**: الأعمدة الصحفية وإشكالية المصطلح.	٧٤-٨٠
٥٠	العمود الصحفي (الزواية)	٨٠-٩٥
٥١	تعريف العمود الصحفي	٨٠-٨٢
٥٢	كاتب العمود الصحفي	٨٢-٨٣
٥٣	مصادر مادة العمود	٨٣-٨٤
٥٤	لغة العمود الصحفي	٨٤-٨٥
٥٥	خصائص العمود الصحفي:	٨٥-٨٩
٥٦	أولا: الشكل والسياسة العامة للصحيفة	٨٦
٥٧	ثانيا: المضمون	٨٦-٨٨
٥٨	سمات الأعمدة المتخصصة	٨٨-٨٩
٥٩	إخراج العمود الصحفي	٨٩-٩١
٦٠	مراحل إخراج العمود الصحفي	٩٠-٩١
٦١	أنواع العمود الصحفي:	٩١-٩٥
٦٢	- العمود الافتتاحي (المقال الافتتاحي)	٩٢-٩٣
٦٣	- العمود الصحفي (الداخلي)	٩٢-٩٣
٦٤	أصناف العمود الصحفي (الداخلي) من حيث الشكل:	٩٣
٦٥	- العمود الثابت.	٩٣

٦٦	- العمود الثابت المتغير.	٩٣
٦٧	أصناف العمود الصحفي (الداخلي) من حيث الموضوع:	٩٤-٩٥
٦٨	- العمود المتنوع	٩٤
٦٩	- العمود المتخصص	٩٤
٧٠	- عمود الساعة	٩٤
٧١	- العمود الاستكمالي	٩٤
٧٢	من أقسام العمود المتخصص (العمود الأدبي)	٩٤-٩٥
٧٣	مكونات العمود الأدبي من حيث الشكل والمضمون:	٩٥-١٢٠
٧٤	أولا: العمود الأدبي من ناحية الشكل:	٩٥-١٠٣
٧٥	- الصورة	٩٥-٩٧
٧٦	- الصورة الشخصية (portrait)	٩٧-٩٨
٧٧	- الصورة الفنية (الرسم اليدوي)	٩٨-٩٩
٧٨	آليات التحليل السيميولوجي للصورة الصحفية:	٩٩-١٠١
٧٩	أولا: المقاربة الوصفية	٩٩-١٠١
٨٠	ثانيا: مقاربة دراسة بيئة اللوحة	١٠١
٨١	ثالثا: المقاربة السيميولوجية	١٠١
٨٢	رابعا: نتائج التحليل	١٠١
٨٣	التوقيع أو الإمضاء	١٠٢-١٠٣
٨٤	ثانيا: العمود الأدبي من ناحية المضمون:	١٠٣-١٢٠
٨٥	العنوان	١٠٣-١٠٥
٨٦	حجاجية العنوان	١٠٥-١٠٦
٨٧	أنواع العنوان في العمود الأدبي:	١٠٧-١٠٨
٨٨	- العنوان الحقيقي (الثابت)	١٠٧
٨٩	- العنوان الفرعي (المتحرك/ المتغير)	١٠٧-١٠٨
٩٠	- العنوان الشكلي (الإشارة الشكلية)	١٠٨
٩١	- أسس كتابة العنوان في العمود الأدبي.	١٠٩-١١٠
٩٢	الخطاب أو النص الأدبي:	١١٠-١٢٠
٩٣	أولا: المقال	١١٠-١١١
٩٤	حجاجية المقال	١١١-١١٣
٩٥	ثانيا: الشعر	١١٣
٩٦	حجاجية الشعر	١١٣-١١٦
٩٧	ثالثا: القصة القصيرة	١١٦-١١٨
٩٨	حجاجية القصة	١١٨-١٢٠

٩٩	**الفصل الثالث**: **البعد الحجاجي في الأعمدة الأدبية، دراسة تطبيقية في أعمدة نموذجية**.	٢٠٥-١٢١
١٠٠	**تمهيد**: الصحافة الثقافية	١٢٧-١٢٢
١٠١	الآليات الحجاجية في عمود "عصفور من حبر" للمنصف المزغني	١٢٨
١٠٢	أولا: الآليات الحجاجية من ناحية الشكل:	١٣٥-١٣١
١٠٣	عمود "عصفور من حبر"	١٣٠
١٠٤	البعد التواصلي في الصورة الإشهارية للعمود:	١٣٥-١٣١
١٠٥	- المقاربة الوصفية	١٣٢-١٣١
١٠٦	- المقاربة السيميولوجية	١٣٣-١٣٢
١٠٧	- نتائج التحليل	١٣٣
١٠٨	الصورة الفوتوغرافية	١٣٤
١٠٩	تحليل بورترية (المنصف المزغني)	١٣٥-١٣٤
١١٠	- وصف الصورة	١٣٤
١١١	- محاور الرسالة (الصورة)	١٣٤
١١٢	- المقاربة النسقية	١٣٥-١٣٤
	- التوقيع	١٣٥
١١٣	ثانياً: الخطاب الحجاجي البلاغي وخصائصه الأسلوبية في مقال "الشاعر في الذاكرة الشعبية"	١٥٨-١٣٥
١١٤	بين يدي النص	١٣٦-١٣٥
١١٥	البنية العامة للحجاج في هذا النص	١٣٨-١٣٦
١١٦	الخصائص الأسلوبية في الخطاب الحجاجي البلاغي "الشاعر في الذاكرة الشعبية"	١٥٨-١٣٩
١١٧	- التشبيه	١٤٠-١٣٩
١١٨	- الاستعارة	١٤٣-١٤٠
١١٩	- التدعيم بالدليل:	١٤٦-١٤٣
١٢٠	١- الشاهد	١٤٥-١٤٣
١٢١	٢- المثال (شواهد خاصة)	١٤٦-١٤٥
١٢٢	٣- التدعيم بالمصداقية	١٤٧-١٤٦
١٢٣	٤- التدعيم بالقيمة	١٤٨
١٢٤	- الأسطورة	١٥٠-١٤٨
١٢٥	- الكناية	١٥١-١٥٠
١٢٦	- اعتماد الأساليب الإنشائية	١٥٤-١٥٢
١٢٧	- الإيجاز والإطناب:	١٥٧-١٥٥

١٢٨	١- الإيجاز	١٥٥
١٢٩	٢- الإطناب	١٥٥-١٥٧
١٣٠	- السجع	١٥٧
١٣١	- الطباق	١٥٧-١٥٨
١٣٢	الخصائص اللغوية في الخطاب الحجاجي "الشاعر في الذاكرة الشعبية"	١٥٨-١٦٦
١٣٣	توظيف التكرار في الحجاج	١٥٨-١٦١
١٣٤	الروابط والعوامل الحجاجية:	١٦١-١٦٦
١٣٥	- الفاء	١٦٢
١٣٦	- لأن	١٦٢-١٦٣
١٣٧	- حتى	١٦٣-١٦٤
١٣٨	"بل" و "لكن"	١٦٤-١٦٦
١٣٩	طبيعة العلاقة القائمة بين الباث والمتلقي	١٦٦-١٦٨
١٤٠	ثانيا: عمود "قصة قصيرة" لمحمود الرحبي	١٩٦-١٨٩
١٤١	عمود "قصة قصيرة"	١٧٠
١٤٢	أولا: الآليات الحجاجية في العمود من حيث الشكل:	١٧١-١٧٨
١٤٣	- خلفية العمود	١٧١
١٤٤	- العنوان الإشهاري	١٧١-١٧٢
١٤٥	- الصورة الفوتوغرافية	١٧٢-١٧٣
١٤٦	- وضع الشخص أمام الكاميرا	١٧٣
١٤٧	- مسافة الصورة (عمق الصورة)	١٧٣
١٤٨	- زاوية الصورة	١٧٣-١٧٤
١٤٩	- الإضاءة	١٧٤
١٥٠	- موقع الصورة من العمود	١٧٤
١٥١	- النسبية	١٧٤
١٥٢	- خلفية الصورة	١٧٥
١٥٣	- التوقيع أو الإمضاء	١٧٥
١٥٤	البعد التواصلي في الصورة الفنية	١٧٥
١٥٥	تحليل الصورة الفنية	١٧٥-١٧٨
١٥٦	أولاً: المقاربة الوصفية	١٧٥-١٧٦
١٥٧	ثانياً: المقاربة السيميولوجية	١٧٧
١٥٨	ثالثاً: المقاربة الإيكونولوجيه	١٧٧
١٥٩	رابعاً: نتائج التحليل	١٧٨
١٦٠	ثانيا: الخطاب الحجاجي التداولي في قصة "الفرو الأبيض"	١٧٨-١٨٣
١٦١	أساليب القص	١٧٨

١٦٢	الخصائص الحوارية للخطاب الحجاجي التداولي	١٧٨
١٦٣	السرد الحواري	١٧٩-١٧٨
١٦٤	استدعاء الأحاسيس	١٧٩
١٦٥	الدعوة إلى الدليل	١٧٩
١٦٦	- الاستهلال	١٧٩
١٦٧	- السرد أو الحوار السردي	١٨٠
١٦٨	- الحوار	١٨٢-١٨٠
١٦٩	- الإثبات	١٨٢
١٧٠	- الخاتمة	١٨٣-١٨٢
١٧١	ثالثا: بنية الشخصية ووظائفها السردية في قصة "الفرو الأبيض" للقاص محمود الرحبي	١٨٦-١٨٣
١٧٢	سيمياء العنوان	١٨٣
١٧٣	سيمياء الشخصيات	١٨٥-١٨٤
١٧٤	حركة الفواعل (الشخصيات) في القصة	١٨٦-١٨٥
١٧٥	١- العرض والطلب	١٨٦
١٧٦	٢- البيع والشراء	١٨٦-١٨٥
١٧٧	٣- الوعد ونقضه أو الأمانة والخيانة	١٨٦
١٧٨	بنية المكان	١٨٧-١٨٦
١٧٩	الراوي في الخطاب السردي	١٨٨-١٨٧
١٨٠	الحجاج بالسخرية	١٨٩-١٨٨
١٨١	ثنائية الخدعة والمرأة	١٨٩
١٨٢	**ثالثاً: عمود "شعر" لمؤيد الشيباني**	١٩٠
١٨٣	الصورة كمستند	١٩٠
١٨٤	الصورة الفوتوغرافية	١٩٠
١٨٥	عمود "شعر"	١٩١
١٨٦	أولا: الآليات الحجاجية في العمود من ناحية الشكل:	١٩٤-١٩٢
١٨٧	- تفسير الصورة الشخصية	١٩٢
١٨٨	- الوحدات الحركية في الصورة الشخصية	١٩٢
١٨٩	- خلفية الصورة	١٩٣-١٩٢
١٩٠	بين الصورة والنص	١٩٤-١٩٣
١٩١	ثانيا: البعد الحجاجي في الخطاب الشعري	٢٠٥-١٩٤
١٩٢	- النص والنص الموازي	١٩٤
١٩٣	وسائل الإثارة والتأثير في النص:	٢٠٥-١٩٥
١٩٤	مستوى اللغة	٢٠٠-١٩٥
١٩٥	بنية التكرير:	١٩٧

١٩٦	- تكرير الشكل	١٩٧
١٩٧	- تكرير المضمون	١٩٧
١٩٨	بنية التوازي	١٩٨
١٩٩	السلم الحجاجي	٢٠٠-١٩٨
٢٠٠	مستوى البلاغة:	٢٠٤-٢٠١
٢٠١	اعتماد الأساليب الإنشائية:	٢٠٤-٢٠١
٢٠٢	- أسلوب الاستفهام (السؤال)	٢٠٣-٢٠١
٢٠٣	- الوظيفة الحجاجية لأسلوب الأمر	٢٠٣
٢٠٤	- أسلوب التمني	٢٠٣
٢٠٥	- أسلوب النداء	٢٠٤
٢٠٦	التشكيل الموسيقي ودوره في العملية الحجاجية	٢٠٥-٢٠٤
٢٠٧	الخاتمة	٢١١-٢٠٦
٢٠٨	فهرس المصادر والمراجع	٢١٧-٢١١

ملخص الدراسة

العنوان: "البعد الحجاجي في الأعمدة الأدبية، مجلة دبي الثقافية أنموذجاً"

تناولت هذه الدراسة موضوع البعد الحجاجي في الأعمدة الأدبية، باعتماد نماذج أدبية من مجلة دبي الثقافية. وقد قامت الدراسة على مدخل وثلاثة فصول، حيث جاء المدخل يستعرض تطور الأدب عبر الصحافة بدءاً من صفحات مبثوثة تفردها الصحيفة للأدب وفنونه، ووصولا إلى الصحافة الأدبية المتخصصة.

كما سلطت الدراسة الضوء على الأعمدة الصحفية من خلال الوقوف على تعريفها وسماتها وأنواعها بما في ذلك الأعمدة الأدبية التي كثيراً ما غفل عنها دارسو الأدب والنقد، فلم تحضَ بالدراسة الجادة، ولم تأخذ حظها من الفحص والتحليل؛ ولهذا وقع الاختيار على المنهج الحجاجي كمنهج يُعنى باستخراج الطاقة الحجاجية الكامنة في الأعمدة الأدبية من ناحيتي الشكل والمضمون، على اختلاف أجناسها (مقال، وشعر، وقصة) بحيث يتوصل الأديب الصحفي من خلال ما يعتمده من تقنيات إلى الاحتجاج لرأي أو دحضه لفكرة، محاولاً إقناع القارئ بما يبسطه، أو حمله على الإذعان لما يعرضه، فضلاً على ما توليه المجلة من اهتمام بالغ في إخراج العمود الأدبي فنياً، من خلال تدعيمه بصورة الأديب، بالإضافة إلى الصورة الفنية المصاحبة للنص والكاشفة عن مكنونه، وحسن انتقاء الصورة الإشهارية وما تحمله من عنوان ثابت للعمود، الذي يعد بمثابة رسالة لغوية، يتطلب من المتلقي فك شفرتها.

Abstract

Study Title : Evincive Dimension in literary columns, Dubai cultural magazine Model

This study discussed Evincive Dimension in literary columns, by the adoption of literary models of Dubai cultural magazine. The study consists of an introduction and three chapters, in the introduction; we review the development of literature through the press from graded pages in newspaper for literature and arts to specialized literary journalism.

The study also highlighted the press columns by standing on the definition, characteristics and types, including literary columns which are often overlooked by students of literature and criticism. There were no serious study, and they didn't take its share of the examination and analysis. So the Evincive method was being selected as a way extracts Evincive energy inherent in the literary columns in terms of both form and content (essay, poetry, and story), so that the press writer reaches through techniques to protest the opinion or refute the idea, trying to convince the reader with accorded, or get him to defer to the presented. As well as the magazine interested in the literary column output artistry, through buttress it by the writer. Also the artistry picture associated with the text and reveals its content, the good selection of advertising image and in respect of the fixed title for a column, which serves as a linguistic message, the recipient requires decoding it.

المقدمة

تكمن أهمية هذا الموضوع في تسليطه الضوء على أدب الأعمدة، الذي كثيرا ما غفل عنه دارسو الأدب والنقد، فلم يحظ بالدراسة الجادة، والمنضبطة وفق قواعد منهجية دقيقة، كما تأتي أهمية هذه الدراسة في محاولتها إيجاد توصيفات جديدة لأنماط كتابية خرجت عن الشروط العامة للمقال الصحفي، كما هو الحال بالنسبة إلى مصطلحي: "الأعمدة الأدبية" و "العمود الشعري" وذلك محاولة مني أن أطوِّع هذا العلم (الصحافة) لخدمة المادة الأدبية، لا سيما، وأن المقالة العربية نشأت في أحضان الصحافة، كما أن الأدب العربي ونقده شهدا تطوراً ملحوظاً بظهور الصحف والمجلات. وبهذا فتحت الصحافة المجال أمام أكبر شريحة من المجتمع، للاطلاع على هذا المخزون الأدبي والنقدي.

لقد كان اختياري لهذا الموضوع نابعاً عن قصد وفضول وشغف بسبر أغوار هذه الخطابات، ولم يكن وليد اللحظة، أو اختياراً عشوائياً على الرغم من اتساع نطاق الاختيار الذي وصل إلى مائة واثني عشر عموداً إلا أن هذه الأعمدة الثلاثة لاقت استحساناً وقبولاً في نفسي، فاجتمع الهوى مع الرغبة في البحث العلمي، أما عن سبب اختياري للمنهج ربما كان السبب في ذلك أن سؤالاً كان يدور في ذهني ولفترات طويلة عندما كنت ملتزمة شهريا بمتابعة بعض كتَّاب الأعمدة في عدد من المجلات المتنوعة، عن السبب الذي يجعل القارئ ملزماً إلى هذا الحد بمتابعة بعض هؤلاء الكتاب؟ ولرغبتي السابقة وقبل التحاقي ببرنامج الماجستير في التعرف على المنهج الحجاجي وآلياته اتخذته قالبا للدراسة. ولم أكن لأختار هذا المنهج لولا قناعتي أن هناك من الطاقات الكامنة في هذا النوع الصحفي، ما يجعل القارئ ينجذب دون أدنى مقاومة. لا سيما وأنه يُعنى بالنظر في مجموع التقنيات التي يعتمدها الأديب الصحفي ليحتج برأي أو ليدحض فكرة؛ محاولة منه إقناع القارئ بما يبسطه، أو حمله على الإذعان لما يعرضه، وقد حاولت فيه أن أجعله يتحاور مع النصوص ويفحصها ويعمل على تأويلها، كما جعلت من نفسي متلقية لها فتعاملت معها برفق وتأنٍ؛ ولهذا وجدتني أطيل الوقوف أحيانا عند عمود دون غيره. وما ذلك إلا لأنني وجدت فيه من الطاقة الحجاجية ما يستحق الوقوف عليه، وتفحصه، وربما هو إحساسي كمتلقية.

ولقد استطاعت هذه الدراسة أن تجيب على عدد من الإشكالات التي عنت لي في بادئ الأمر مثل: هل استطاعت الصحافة بما تملكه من إمكانات وتقنيات أن تجعل من العمل الإبداعي عملاً إبداعياً، كأن تجعل من الشعر شعراً؟ وكيف يتأتى للأديب خلق هذا الإبداع، وحصره في نطاق محدود (عمود صحفي) ووفق ضوابط والتزامات تفرضها الصحيفة على الكاتب، وبمعنى آخر كيف يمكن لهذا الأدب أن يوجد في ظل هذه الضوابط والالتزامات؟ ثم ما مقدار الطاقة

الحجاجية التي تختزنها هذه النصوص، سواء من حيث الشكل الفني للعمود أو من حيث المضمون؟ وما الانطباع الذي تتركه في نفس المتلقي؟ لا سيما وأنها ترد في مجلة ثقافية تهتم بجانب الفكر والأدب والفن؛ لذا فإن مجيء مثل هذه الأعمدة في هذا السياق، أكثر حجة وأدعى في نفس المتلقي مما يكون عليه الأمر إذا كانت المجلة متخصصة في الأدب.

وقد استفدت في إعداد بحثي من العديد من الدراسات السابقة، منها رسالة ماجستير بعنوان "الخطاب الحجاجي أنواعه وخصائصه دراسة تطبيقية في كتاب المساكين للرافعي" لهاجر مدقن، وكتاب"الخطاب الإقناعي في ضوء التواصل اللغوي؛ دراسة لسانية تداولية في الخطابة العربية أيام الحجاج بن يوسف الثقفي" للدكتورة عمارية حاكم، وغيرها من الدراسات الثرية في مجال الحجاج والأدب.

لقد تبلورت هذه الدراسة في ثلاثة فصول، لا يقل أحدهما عن الآخر أهمية، كما رأيت أنه من الحكمة أن أبدأ الحديث بتمهيد لا سيما، وأن مدونة الدراسة هي عبارة عن أعمدة أدبية، ولهذا جاء المدخل معالجاً هذه الإشكالية من خلال الحديث عن الأدب وحضوره في الصحافة، وذلك بتتبع مراحل تطوره، بعد أن كان يشغل حيِّزاً يسيراً من الصحيفة، وصولاً إلى الملاحق الصحفية المتخصصة، وانتهاء بالصحافة الثقافية.

كما جاء الحديث في الفصل الأول حول تحديد مفهوم الحجاج وأهم نظرياته ومجالات استعماله، ثم درجتُ للحديث عن ماهية الخطاب الحجاجي، وما له من سمات ضمن ثلاثية الباث والمتلقي والمقام، دون أن أغفل الباث وما له من كفايات، والمتلقي وأحواله، والمقام ودوره في نجاح العملية الحجاجية.

أما الفصل الثاني فقد ورد مركزاً في إلقاء الضوء على الأعمدة الصحفية من خلال تعريفها بذكر كاتبها وما لها من خصائص، والوقوف عند أنواعها، لا سيما، العمود الأدبي الذي هو محور دراستي في هذا البحث، ولهذا حاولتُ أن أعطي تصوراً شاملاً عن مكونات العمود الأدبي من ناحيتي الشكل والمضمون، ومدى ما تتوافر فيه من طاقة حجاجية في كل مكون من هذه المكونات. وبهذا قادني الحديث إلى حجاجية العنوان، وحجاجية الصورة الشخصية والصورة الفنية، وحجاجية الخطاب الأدبي (المقال، والقصة، والشعر) من أجل أن أؤسس قاعدة نظرية سليمة، أستطيع من خلالها الانطلاق إلى عالم النص أو مدونة الدراسة، وهذا ما حاولته في الفصل الثالث، حين عمدتُ إلى اختيار ثلاثة أعمدة أدبية مختلفة الأجناس (مقال، وقصة، وشعر) لدراستها من زاوية حجاجية، وقفتُ من خلالها على أهم الآليات الحجاجية للعمود الأدبي

على مستوى الشكل والمضمون ويعد كل عمود منها ممثلاً لواحد من أنواع الأعمدة الأدبية؛ لهذا فإننا نلاحظ أن عملنا قد اتخذ بعداً سميولوجيا ما لبث يتأكد قدما كلما تقدمنا في العمل.

لقد استطاعت الدراسة التطبيقية والتي مثلت محور الحديث في الفصل الثالث أن تثبت لي أن الحجاج كان حاضراً وبقوة في ثنايا هذه الخطابات، بل في كل مكون من مكوناتها، حتى في الشعر.

وفي نهاية هذا التصدير أسأل الله العزيز القدير أن ينفعني بما عملت، وينفع به غيري، وإلى الله قصد السبيل.

جليلة القاسمي
الخميس ٢٨/ ٥/ ٢٠١٥م.

تمهيد: الأدب وتطوره عبر الصحافة

الأدب نتاج المجتمع، وواحد من الظواهر التي تعكس حركة الناس فيه. فهو مؤشر لتفاعله واحتكاكه بالمجتمعات الأخرى. والصحافة إحدى وسائل الاتصال بين أفراد المجتمع، وهي أيضا تعكس ما يستجد في المجتمع في الجوانب: السياسية والاجتماعية والاقتصادية، والثقافية بما في ذلك الأدب وغيره من أنواع الفنون الأخرى. أما النقد فيشكل موجة من الرفض والقبول لما يعرض على ساحة المجتمع من ظواهر مستجدة. ومن هنا جاء هذا البحث ليلتمس التطور الحاصل في كلا الحقلين: الصحافة والأدب، ويتعامل معهما وفق منهج نقدي حديث له أبعاده ومقاييسه التي يحتكم إليها. واجتهدتُ في وضع بعض التسميات بما يتناسب مع المادة الصحفية ذات المضمون الأدبي؛ تنويرا للباحث من أمثالنا بضرورة التفريق بين عدد من المصطلحات.

ولأنني بصدد الحديث عن المادة الأدبية في الصحيفة أو المجلة، كان لا بد لي أن أمهد إلى ذلك بالحديث عن العلاقة بين الأدب والصحافة. فمحاولة الكشف عن طبيعة هذه العلاقة هي محاولة محرجة فكلا الحقلين نشأ بتأثير من الآخر؛ فالأدب تطور وترعرع في أحضان الصحافة، في حين أن الصحافة والتي هي من أقدم وسائل الاتصال ما كانت لتبقى صامدة لولا وجود الأدب، فتطورت بتطوره، وارتقت برقيه.

لقد كان للصحافة دور كبير فيما أصاب اللغة العربية من تغيير، فقد تطورت لغة الصحافة العربية تدريجياً، وتخلصت من الميل الظاهر إلى تنويع العبارات واستعمال المحسنات اللفظية وأنواع البديع. ففسحت المجال للأدب حتى يتخلص من عقدة ظل يرزح تحتها أعواما عدة، فتخلص من البديعيات المترفة، وأخذ يصدر عن مشاعر صادقة دون حشو أوتكلف.

وفي المقابل لا نبالغ إذا قلنا: إن العربية المعاصرة مدينة للغة الصحافة بما تتمتع به الآن من مرونة ويسر، فأسلوب الصحافة في التعبير، هو الأسلوب ذاته الذي يجمع الناس على فهمه ومحاكاته حين يتكلمون أو يكتبون، وقد وجد هذا الأسلوب طريقه إلى العالم العربي بأسره. كما قامت الصحافة بدور مهم في محاربة الجهل والأمية. فعمرت الصحف بالقضايا الأدبية واللغوية والدينية[1].

---

١) للمزيد حول هذا الموضوع، ينظر: آمنة أحمد راشد العبار: الأدب في صحافة الإمارات، مجلة شؤون اجتماعية، العدد (٢٢)، ص:٢٧.

وقد وصل الأمر لدى بعض الكتاب والباحثين إلى اعتبار الأدب صانع الصحافة؛ فالصحافة – كما هو متعارف – نشأت على كاهل الأدباء والمفكرين فاصطبغت بالطابع الأدبي والفكري المرتبط بطبيعة اهتمام الكتَّاب وميولهم، كما أن الدراسات الخاصة بتطور الصحافة تظهر الترابط الكبير بين الصحافة والأدب، حيث جاء معظم الصحفيين الأوائل عن طريق الأدب، أو كانوا أدباء كباراً، مما ميز الكتابات الصحافية في عهودها الأولى بالطابع الأدبي[١].

إن نظرة سريعة إلى أسماء الأدباء والمفكرين الذين نمت على أيديهم النهضة العربية الحديثة تكفي لمعرفة الدور الأدبي والتنويري لأصحاب الصحف وكتابها. فبالعودة التأريخية إلى بداية عصر النهضة العربية في القرن التاسع عشر، وظهور الأدب العربي الحديث، أنتجت الصحافة العربية الحديثة عدداً غير قليل من الأدباء الذين أسهموا في الحراك الأدبي وتصدوا للكتابة السريعة، وأسهموا في رقيها واستمرارها، فـ (رفاعة الطهطاوي) على سبيل المثال الذي تخرج في باريس، وألم بالثقافة الغربية، وتزعم حركة الترجمة، برزت قدراته في "روضة المدارس" التي كانت مجلة جامعة للأبحاث الأدبية العلمية، كما كان محررا "للوقائع المصرية" فساعد على تحويلها من جريدة رسمية جامدة إلى صحيفة حديثة تنشر الأبحاث والمقالات والمجادلات والمقالات الكثيرة المترجمة، وكان صاحب مدرسة في الصحافة تعتمد على فنون المقال الصحافي بأشكاله المختلفة. وكذلك أحمد فارس الشدياق الذي يُعد من رواد النهضة الأدبية الحديثة؛ لكثرة مؤلفاته. شارك أيضاً في تحرير "الوقائع المصرية" وعرف بأسلوبه الهزلي، وبطرس البستاني الذي ألف ونشر عشرات الكتب والأبحاث اللغوية والقواميس، وعبدالله النديم الذي أنشأ "التنكيت والتبكيت" والشيخ إبراهيم اليازجي، صاحب مجلة "البيان" و"الضياء" وهما صحيفتان اهتمتا بشؤون الأدب ونقد الأدباء والشعراء[٢].

وربما هذا ما دفع الكاتب الصحفي (أديب مروة) إلى نسبة الصحافة إلى الأدب في عصرنا الحاضر، فيقول: "إن لم يكن العكس باعتبار أن الصحافة هي صانعة الأدب الحديث"[٣]. فهي أيضا "من أوسع الفنون الثقافية إحاطة، وأسهلها تعبيراً وأقربها إلى آذان القراء

---

١) ينظر: نفسه، ص:٢٧

٢) ينظر: نفسه، ص:٢٦، وينظر أيضا: عبد الحليم حمود: الصحف وإيقاع العصر، بيروت – لبنان، دار الهادي للطباعة والنشر والتوزيع، ط١٢/ ٢٠٠٨م، ص:٣٢-٣٣.

٣) ينظر: آمنة أحمد راشد العبار: الأدب في صحافة الإمارات، ص:٢٦

ومشاعرهم، وأكثرها انتشارا"[١]. كما يرى أيضاً "أهمية قصوى لأن يكون الصحافي أديباً، رغم أن الصحافة – الآن – ليســت كالأدب، وإن كان الأدب عنصراً من عناصر الصحافة"[٢]

إلا أن هذا لا يقلل من شأن الصحافة باعتبارها وسيلة تساهم في الكشف عن الجمال الكامن في العمل الإبداعي، وانتشار الوعي الأدبي؛ فأجهزة الإعلام كما يرى فوزي البشتي: لن تستطيع مهما تفننت أن تخلق من الشعر شعرا، ولكنها تستطيع على أية حال – وبما لديها من إمكانات وتقنيات – أن تمنح فرصة أكبر للتمتع بقيم الجمال الكامنة في العمل الإبداعي، وهي – وبما لديها من قدرة على الانتشار – تستطيع أن توسع دائرة التذوق الجمالي للأعمال الإبداعية حتى لا تظل هذه الأعمال حكراً على فئة معينة أو قطاع محدود من المثقفين. ولعلها بهذا تؤدي خدمة جليلة للعمل الإبداعي، كما تؤدي وظيفة هامة بالنسبة إلى الجماهير إذ أصبح من الممكن الآن عملياً أن تكون المادة الثقافية في كل الأقطار واحدة، وفي متناول من يريدون أن يتثقفوا في مقابل قدر ضئيل من المال يدفع مقابل النسخة الواحدة[٣].

بتقدم الصحافة اتسع ميدان العمل أمام الأدباء والكتاب البارزين، فأصبحت الصحف والمجلات مأوى لأفكارهم وخواطرهم، كما أن كثيراً من كتب الأدب جُمِعت من أبحاث ومقالات، نشرت أولاً في الصحف. ولعل أبرز الأمثلة على ذلك: "حديث الأربعاء" لـ (طه حسين) بأجزائه الثلاثة التي نشرت على هيئة مقالات أدبية في جريدة "السياسة" القاهرية في العشرينات من القرن الماضي. وكذلك فعل العقاد في بعض كتبه التي كانت في الأصل مقالات سبق نشرها في جريدة "الأخبار" القاهرية، وربما كان دافعهم من وراء ذلك كسب المزيد من القراء، والمزيد من الانتشار لأفكارهم.

لقد كانت أولى صور ظهور الأدب في الصحافة تتمثل في عدد من الصفحات أو الأعمدة تفردها الصحيفة للأدب وفنونه، فتتخصص فيه وفي قضاياه، وفي تعميق أنواعه، والترويج للجديد من فنونه، ومع تطور الصحافة وتنوع مجالاتها، واتساع نطاق تغطياتها، بدأت العلاقة بين الصحافة والطابع الأدبي تتقلص تدريجياً، فطغى الطابع السياسي على الصحافة لا سيما في ظل الأوضاع التي شهدها الوطن العربي في تلك الفترة. وفي الجانب الآخر توسعت المادة الأدبية خارج التقسيمات والتبويبات التقليدية في الصحف، مما أوجد ضرورة ملحة في جمع هذه المادة

---

١) ينظر: نفسه، ص:٢٥
٢) ينظر: نفسه، ص:٢٦
٣) ينظر: نفسه، ص:٢٥

الأدبية في ملاحق متخصصة يتزامن ظهورها مع ظهور الصحيفة، وكان ذلك دافعاً لتخصص الصحفيين أنفسهم. ومن هنا بدأ انفصال الصحافة الأدبية عن الصحافة بمعناها الكامل[١].

وفي سنوات لاحقة كان ثمة أثر واضح لتوسع دائرة الصحافة المتخصصة بفعل تقدم الطباعة ودخولها طوراً جديداً موسوماً باختراع التقنيات الحديثة، وبموازاة ازدياد المادة الثقافية والأدبية والفنية بوجه خاص، مما دعا إلى زيادة ما يخصص لها في الصحف، فتم عزلها في ملاحق توزع ضمن الإصدار العادي للصحيفة، ولكن بهيئة تحرير مستقلة وبتوجه لا يخالف نهج الصحيفة العام، لكنه يكرس الملحق للهدف المرسوم له. فكلنا نعرف الدور الذي لعبته الملاحق الثقافية للصحف في خدمة الساحة الأدبية والثقافية والفكرية منذ عقود، وفي إثراء المشهد الثقافي العام، فضلاً على تأسيس وعي ثقافي وأدبي من خلال ما دأبت على نشره من إبداعات ودراسات ومتابعات للحراك الثقافي المحلي والخارجي، إلى جانب ما شكلته من أرضية خصبة لرعاية المواهب ودعمها وإبراز أسماء مهمة في الثقافة والأدب والفن وتسليط الضوء على نتاجهم وتجاربهم عبر التعريف بهم أو الاحتفاء بإبداعاتهم[٢].

وقد واصلت الملاحق الثقافية مهمتها النوعية، ومالت إلى التخصص الدقيق والمهنية. ونتجت عن ذلك صلات طيبة بالقراء ونتاجاتهم، بل أبرزت كتابا ومبدعين وجدوا في الصفحات المتخصصة مساحة مناسبة لعرض نتاجهم ورواجها، فنالوا شهرة واسعة من خلال تعريف القراء بإبداعاتهم.

ويقدم الدكتور حاتم الصكر بعض البراهين الدالة على دور الملاحق في صقل المواهب وإبراز عدد من المبدعين بالقاص البصري محمد خضير الذي لم يكن في أواسط الستينيات معروفاً لدى القراء، إلا أن الملحق الأدبي لجريدة الجمهورية أسهم في ظهور نتاجه، من خلال جائزة القصة القصيرة التي أعلن عنها الملحق وفاز فيها محمد خضير عن قصته المميزة (البطات البحرية) والتي نالت إعجاب وانتباه لجنة تحكيم من مثقفي وكتاب الجيل الستيني، كما تمكن محمد خضير عبر قصته في الملحق أن يجتاز حاجز العزلة وينشر – لاحقاً – قصته الشهيرة (الأرجوحة) في مجلة الآداب البيروتية في أعوام الستينيات أيضاً[٣].

---

١) ينظر: نفسه، ص:٢٧

٢) للمزيد حول دور الملاحق الثقافية في إثراء الحركة الفكرية، ينظر: محمد غبريس: الإعلاميون العرب وقراءة في تجربة الملاحق الثقافية، مجلة دبي الثقافية، العدد (٩٩) أغسطس (آب) ٢٠١٣م ، ص:٦٨.

٣) ينظر: د. حاتم الصكر: الملاحق الثقافية العربية أمسها وحاضرها، مجلة دبي الثقافية،)، العدد (٩٩) أغسطس (آب) ٢٠١٣م ص:٦١.

ويشير الصحفي محمد الحربي "إلى أن الملاحق كانت في عقد الثمانينات فالتسعينات جيدة ومفيدة. وأضاف: بعدها جاء حين من الوقت بدأت تلك الملاحق تنحدر بخط متواز مع انحدار المهنية في الصحيفة نفسها..."[١]

فيما يؤكد القاص السوري إسلام أبو شكير أن ثمة مشكلة تواجه الملاحق الثقافية وهي ذاتها مشكلة الثقافة في العالم العربي، فحين نتحدث عن الثقافة هنا فإننا نقصد بها ذلك المعنى الضيق المتصل بالمنجز الإبداعي كالأدب والمسرح والتشكيل والسينما وسواها، فهذه الفنون تعيش أزمة تلقٍ، ألقت بظلالها الثقيلة على الصحافة الثقافية، فلم يعد لها متابعون جادون، وهذا يعني أنه متى ما تمكنت الثقافة من أن تجد حلاً لأزمتها فسنرى الصحافة الثقافية تحقق حضوراً أكبر.[٢]

وفي المقابل تستطيع الصحافة نفسها أن تلعب دوراً فاعلاً في انتشال الثقافة من الأزمة التي أشرنا إليها من خلال إضفاء نوع من الحيوية على موادها، والتخلص من الأساليب التقليدية في عرض هذه المواد، والتخفيف من جرعة الجدية والرصانة، من غير ابتذال، ودون إخلال بالرسالة التي يراد إيصالها.[٣]

فالصحافة الثقافية بحاجة إلى ما هو أكثر من مثقف جيد، فهي أيضاً بحاجة إلى محرر متفهم لاهتمامات القرَّاء، وأذواقهم، وطرق قراءتهم، حتى يُراعي كل هذا وهو يطرح مادته عليهم. وللإخراج الصحفي دور فعال في هذا المجال؛ فهناك ملاحق ثقافية تبدو منفردة في إخراجها، وحجم ورقها، ونوعية خطوطها، ورداءة طباعتها، إضافة إلى الصورة وما لها من أهمية كبيرة كقوة مساندة للنص المكتوب فهي إحدى وسائل التواصل بين الكاتب والقارئ، وهذه بطبيعة الحال عوامل قلما يتنبه إليها القائمون على الصحف وقلما نجد من يأخذها بعين الاعتبار.

وخَلَصَ رئيس القسم الثقافي في جريدة الاتحاد عادل علي إلى أن الملاحق الثقافية وجدت نفسها أمام مهمة يمكن أن نسميها "تصحيف الثقافة"، أي تطبيق شروط العمل الصحفي على المادة الثقافية، للوصول إلى قارئ صعب وحرود وملول[٤]. وهذا في رأيي ما عجل بظهور المجلات الثقافية، لتأخذ مكانها ضمن الساحة الصحافية وتغطي هذا النقص في الملاحق الثقافية.

---

١) محمد غبريس: الإعلاميون العرب وقراءة في تجربة الملاحق الثقافية، مجلة دبي الثقافية، العدد (٩٩)، ص:٦٩.
٢) ينظر: نفسه، ص:٧٠
٣) ينظر: نفسه، ص:٧٠
٤) ينظر: نفسه، ص:٧٠

فعلى الرغم من الدور الذي لعبته الملاحق الثقافية في حياة القراء إلا أنها لم تستطع الصمود أمام ثورة المجلات المتخصصة وما لها من جاذبية عالية، وقدرة على إقناع القارئ سواء من حيث الشكل أو المضمون. فهي من حيث الشكل أجمل وأبهى، فنوعية الورق المستعمل في الكتابة تختلف عما هو عليه في بعض الملاحق، كما أن طريقة تبويب المجلات هي أكثر جذبا للقارئ لا سيما أن الصورة حاضرة بقوة في المجلات وبما لها من أثر واضح في رسوخ الفكرة، وإقناع القارئ بمصداقية المادة المعروضة، فضلا على ضعف وركاكة المادة المنشورة في الملاحق. وربما يعود ذلك إلى أن معظم أصحاب الأقلام هم من الهواة، ولا يوجد بينهم إلا عدد قليل من أهل الاختصاص والخبرة، وهذا ما أراد أن يؤكده الإعلامي والكاتب الصحفي محمد الحربي في تحقيق أجراه معه محمد غبريس حين نفى "أن تكون المجلات الثقافية مهددة من الملاحق الثقافية، موضحاً: ليس لأنها أفضل مادة مما تنشره تلك الملاحق، إنما لأن الملاحق ... ضعيفة في مادتها ولا تلقى من يخدم بما يجعلها حاجة تستحق السعي إليها والحرص على قراءتها."[١]

وقد عرف القراء من تاريخ الصحافة الأدبية العربية مجلات تخصصية أدبية لعبت دوراً كبيراً في تجديد الأدب والفكر العربيين، وإدخال أنواع أدبية جديدة، ومن هذه المجلات على سبيل المثال مجلة "أبولو الشعرية" ومجلة "الهلال"، التي ما زالت تصدر في مصر إلى الآن مع ملاحظة أن موادَّ غير أدبية بدأت تدخلها وتؤثر على طابعها الأدبي الذي عرفت به[٢].

وتصل إلى يد القارئ العربي اليوم مجلات ثقافية تهتم بالأدب منها على سبيل المثال "العربي" الكويتية و"المعرفة" السورية، و"الثقافة المصرية"، و"الثقافة العربية الليبية"، و"الدوحة" القطرية، و"الحياة الثقافية" التونسية و"آفاق عربية" العراقية و"الفيصل" السعودية، و"الآداب" البيروتية، وغيرها كثير[٣]. وهي مجلات تقدم الأدب والفن من خلال عدة زوايا. ويذهب الدكتور حاتم الصكر إلى أن شح المادة الأدبية لا يُمكِّن من تحرير صفحات مستقلة. وقد كان دافعاً وراء انفتاح المحررين على فنون عدة بجانب المادة الأدبية، فتمكنوا من خدمة الحركة الثقافية فحققوا عملياً مبدأ وحدة الفنون وتبادلها في المؤثرات والمزايا والاهتمام، كما عملوا على توسيع مفهوم الثقافة، فهي ليست الأدب وفنونه وحسب، بل هي هذا النسيج

---

١) نفسه، ص:٦٩
٢) ينظر: آمنة أحمد راشد العبار: الأدب في صحافة الإمارات ، ص:٢٧
٣) ينظر: نفسه، ص:٢٨

المتعدد من فنون كثيرة كالمسرح والتشكيل والسينما والتصوير والموسيقى والغناء وسواها، فتجاورت جميعها إلى جانب المادة الأدبية الخالصة[١].

ويلخص رئيس القسم الثقافي في جريدة الاتحاد عادل علي الدور الثقافي الذي لعبته هذه المجلات، مؤكداً أنه على موادها الضافية تثقفت جموع من القراء، وفوق صفحاتها ظهرت أسماء وبرزت في مجال الصحافة والأدب معاً. لكن مشكلة المجلات – برأي الحربي – هي أن القارئ لم يعد يطيق المطولات ولا الأسماء "المتحفية" التي انقرضت لديها الرؤية المتجددة للحياة. ويدعو الحربي المجلات الثقافية إلى أن توسع قليلاً من عدسة رؤيتها ولا تتقوقع في إطار "العلاقات العامة" التي هي على علاقة سيئة بالمسؤولية الثقافية والإنسانية، بل عليها أن تفتح نوافذها على الجهات الأربع لكي يتجدد الهواء كما قال غاندي[٢].

ما يمكن استنتاجه في هذا السياق، أن الصحف المتخصصة – بما في ذلك المجلات أو الملاحق الثقافية – كان هاجسها تكريس قيم الإبداع وحرية الكاتب والكتابة في التعامل مع الواقع وقراءته بوصفه نصّاً ينطوي على كثير من الممكنات القابلة للتأويل كلّ بحسب حساسيته وطريقة تعامله مع واقعه[٣]؛ وليس أدل على هذا من الدور الذي لعبته وسائل الإعلام، بما فيها الصحافة في تنمية الحركة الأدبية واجتذاب أسماء أدبية جديدة من قبيل تصريح أديب مروة من أن الصحف –لا سيما المصرية– لها فضل لا ينكر في إحياء الأدب العربي سواء كانت صحفاً يومية أو أسبوعية أو شهرية، وقد حفلت هذه الدوريات بخير ما أنتجه كبار الأدباء والشعراء من شعر ونثر، وفتحت صدرها للبحوث العلمية والأدبية، ونوعت في النواحي الثقافية، فأشاعت القصة فيها، وأخذت عن الصحف والكتب والمجلات الغربية خير ما فيها، وأتاحت بذلك للأدب العربي فرصة احتمال ما لم يكن يحتمله من المعاني الحديثة[٤].

فضلاً على دورها في بلورة تيارات أدبية، عن طريق تبني مجموعة قضايا تمت إثارتها وتغطيتها من خلال مقابلات صحفية أدبية مع بعض الأسماء أو الرموز التي أنجزت قضايا

---

١) ينظر: د. حاتم الصكر: الملاحق الثقافية العربية أمسها وحاضرها، دبي الثقافية، العدد (٩٩)، أغسطس (آب) ٢٠١٣م، ص:٦١

٢) ينظر: محمد غبريس: الإعلاميون العرب وقراءة في تجربة الملاحق الثقافية، مجلة دبي الثقافية،ص:٦٩-٧٠.

٣) ينظر: عزت عمر: الملاحق الثقافية هاجس الحرية والإبداع، مجلة دبي الثقافية، العدد (٩٩) أغسطس (آب) ٢٠١٣م ص٦٦.

٤) ينظر: آمنة أحمد راشد العبار: الأدب في صحافة الإمارات ، ص٢٨

حوارية استمرت لفترات طويلة تستقطب الاهتمام، إلى جانب العديد من المقابلات مع الساحة الأدبية المحلية والعربية، إضافة إلى كثير من المؤتمرات المحلية والعالمية[1].

١) ينظر: نفسه، ص:٣٨.

الفصل الأول: النظرية الحجاجية

تمهيد: البلاغة العربية القديمة في ضوء البلاغة الجديدة (الحجاج)

البلاغة فن تأدية المعنى بعبارة صحيحة فصيحة، لها في النفس أثر خلاب، ودقة في إدراك الجمال، وتبين الفروق الخفية بين صنوف الأساليب على حسب مواطن الكلام ومواقعه وموضوعاته، وحال السامعين والنزعة النفسية التي تتملكهم وتسيطر على نفوسهم، فرب كلمة حسنت في موطن ثم كانت نابية مستكرهة في غيره[١].

ووفقا لذلك فإن البلاغة هي الطريقة والوسيلة المتبعة في الكلام حتى تنفذ معانيه إلى عقل وقلب السامع، مع ما يقتضيه ذلك من محسنات وإبانة وإظهار وإقناع، ويعود هذا التصور إلى كون البلاغة قد نشأت في أحضان الصراع العقائدي، فقد وصف القرآن الكريم بعض الناس بأن لهم ألسنة حادّة، ووصف طائفة أخرى بأن لهم القدرة على الجدل والخصومة، وهكذا فبالبلاغة ينتصر الشاعر أو الخطيب لقضيته ويسوغها في النفوس، ويتم تمكينها في الذات "إنها إصابة المعنى والقصد إلى الحجة" ولعل هذا ما جعل المتكلمين والمعتزلة يعدُّون تعلّم البلاغة غاية في حد ذاته، فهي تمكنهم من أداةٍ ناجعة، يظهرون بها على خصومهم في المناظرات والمجادلات[٢].

والحق أن الدرس البلاغي العربي القديم، كان ذا تأثير بالغ في مسيرة جل علوم اللغة، فبالبلاغة والنقد يقاس الأدب ويميز حسنه من رديئه، وجميله من قبيحه، وقد خدمت البلاغة اللغة خدمة عظيمة وأبرزت ما في القرآن الكريم من وجوه الجمال وأوضحت سر الإعجاز وذلك بالبحث في أسلوبه وطريقة أدائه المعاني، ومقارنته بأساليب العرب البليغة[*]. وحتى يومنا هذا

---

١) ينظر: د. عمر عبد الهادي عتيق: علم البلاغة بين الأصالة والمعاصرة، دار أسامة للنشر والتوزيع/ عمان-الأردن، ط١/٢٠١٢، ص: ٦٠.

٢) ينظر: د: عمَّارية حاكم: الخطاب الإقناعي في ضوء التواصل اللغوي، دار العصماء/ دمشق ـ سورية، ط١/ ٢٠١٤م، ص:٧٣.

*)امتزجت البلاغة في نشأتها بالأدب والنقد والدراسات القرآنية. فمن أقدم المصنفات التي حوت لمسات بلاغية كتاب مجاز القرآن لأبي عبيدة، وهو وإن كانت عنايته لغوية فلقد كانت له بعض الملحوظات البيانية، ثم جاء الجاحظ بكتابه البيان والتبيين، فاتسعت بفضله دائرة هذه الملحوظات البيانية، ثم جاء ابن قتيبة، وهو إن لم يبلغ مرتبة الجاحظ من حيث تسجيل الملحوظات والغوص على التقاط المعاني، ثم ابن المعتز فوضع كتاب "البديع" وذكر فيه أنواعا مما بنيت عليه البلاغة فيما بعد، ثم جاء قدامة فزاد على ماذكره ابن المعتز من أنواع البديع، وكذلك كتاب الكامل للمبرد، وكتاب عيار الشعر لابن طباطبا، وكتاب الموازنة بين الطائيين للآمدي، وكتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري، وكتاب العمدة في محاسن الشعر ونقده لابن رشيق القيرواني، وكتاب سر الفصاحة لابن سنان الخفاجي، وكتاب دلائل الإعجاز للجرجاني، وكتاب مفتاح العلوم للسكاكي، وكتاب المثل السائر لابن الأثير. ينظر: د. عمر عبد الهادي عتيق: علم البلاغة بين الأصالة والمعاصرة، ص:١٧. وينظر أيضاً: سحر سليمان عيسى: المدخل إلى علم الأسلوبية والبلاغة العربية، دار البداية ناشرون وموزعون/ عمان- الأردن، ط١/٢٠١١م/ ١٤٣٢، ص:٢٠.

وما زالت أغلب أدواته هي عدة النقد الأساسية، وبخاصة ما يتصل بنقد الخطاب أيا كان نوعه: (أدبي، علمي، ديني، سياسي، نفسي،...) لكن المؤسف أن هذه الأدوات تقدم للناشئة في قوالب جافة، حتى تحولت إلى أداة تفسيرية عقيمة؛ لأن من يتعامل بها لم يدرك وظائفها الجمالية الصحيحة، ولم يحاول الكشف عن خلفيتها اللغوية التي تعطيها شرعية وظيفتها الإبداعية، فكانت سبب من أسباب نفور الناشئ من مجموعة البِنى البلاغية أولاً، ثم من النص الأدبي ثانياً، ومن ثم كان الأمر في حاجة إلى معاودة النظر في مباحث البلاغة، جملة وتفصيلا[١].

أولى العرب قديما – ولا سيما البلغاء منهم – الكلام والتخاطب عناية كبيرة، فعمدوا إلى تقسيم وجوه الكلام ومناسباته وصفاته تناسباً مع متلقيه. ومهما كانت طبقته، "وإذا كان موضوع الكلام على الإفهام... فالواجب ان [أن] تقسم طبقات الكلام على طبقات الناس. فيخاطب السوقي، بكلام السوقة والبدوي بكلام البدو...ولا يتجاوز به عما يعرفه إلى ما لا يعرفه، فتذهب فائدة الكلام، وتعدم منفعة الخطاب"[٢]. وصنف كل هذا ضمن البلاغة أو بلاغة الخطاب التي تضم الشعر والنثر معا.

وقد عرف العرب بعد أن اتصلوا بالثقافات الأجنبية أن للأمم بلاغة وتفنناً في القول[*] ولم يكن العرب بأقل من غيرهم منزلة ورفعة بعد ظهور الإسلام فقد دونوا علومهم وضبطوا لغتهم، وكانت البلاغة من أوائل ما اهتموا بها بعد أن استقروا وبدأوا يخرجون إلى العالم بكتبهم وآرائهم في مختلف العلوم والفنون[٣].

وينقل الجاحظ حواراً دار بينه وبين العتابي حول مفهوم البلاغة: " قلت للعَتَّابي: ما البلاغة؟ قال: كلُّ من أفهمك حاجته من غير إعادةٍ ولا حُبْسَة ولا استعانةٍ فهو بليغ، فإن أردتَ

---

١) ينظر: د. عمر عبد الهادي عتيق: علم البلاغة بين الأصالة والمعاصرة، ٢٠١٢، ص:١. وينظر أيضاً: سحر سليمان عيسى: المدخل إلى علم الأسلوبية والبلاغة العربية، ص:٩.

٢) أبو هلال العسكري: الصناعتين الكتابة والشعر، حققه: د. مفيد قمحة، دار الكتب العلمية/ بيروت- لبنان، ط٢/١٤٠٩هـ- ١٩٨٩م، ص:٣٩.

*) والبلاغة ليست مقصورة على العرب، ولا على أمّة دون أُمّة، إنّما هي سمة عظيمة القدر في اللغات التي بلغت درجة كبيرة في التطور والارتقاء. وقد أشار الجاحظ في كتابه البيان والتبيين إلى ما كان عند الأمم من بلاغة عرفتها وتدارستها، من ذلك: قيل للفارسي: ما البلاغة؟ قال: معرفة الفَصْل والوصل، وقيل لليوناني: ما البلاغة؟ قال: تصحيح الأقسام واختيار الكَلام، وقيل للرومي، فقال: حسن الاقتضاب عند البداهة، والغزارة يوم الإطالة، وقال الهندي: وضوح الدلالة، وانتهاز الفرصة وحسن الدلالة. ينظر: الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق: إبراهيم شمس الدين، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات/ بيروت- لبنان، مج:١، ط١/ ١٤٢٣هـ-٢٠٠٣م، ص: ٩٢. وينظر أيضاً سحر سليمان عيسى: المدخل إلى علم الأسلوبية والبلاغة العربية، ص:٩.

٣) ينظر: سحر سليمان عيسى: المدخل إلى علم الأسلوبية والبلاغة العربية، ص:١١.

اللِّسانَ الذي يرُوق الألسنة، ويفوق كلَّ خطيب، فإظهارُ ما غَمُض من الحقِّ، وتصويرُ الباطل في صورة الحقّ..."[١]

وينقل عن ابن المقفع بقوله: سُئِل ابن المقفع ما البلاغة؟ قال: البلاغة اسمٌ جامعٌ لمعانٍ تجري في وجوهٍ كثيرة، فمنها ما يكون في السُّكوت، ومنها ما يكون في الاستماع، ومنها ما يكون في الإشارة، ومنها ما يكون في الاحتجاج، ومنها ما يكون جواباً، ومنها ما يكون ابتداءً، ومنها ما يكون شعراً، ومنها ما يكون سَجْعاً وخُطباً، ومنا ما يكون رسائل[٢].

يتضح من حديث الجاحظ السابق أن العرب القدامى قد تنبهوا لأدوات البلاغة في مرحلة مبكرة من تاريخهم، لا باعتبارها أطُراً معرفيةً ذات تحديدات صارمة، ولكن باعتبارها وسائل تعبيرية قائمة في بنية التراكيب، فإذا قدَّم المبدع صورة رائعة، وجد صداها مباشرة عند المتلقي أو المتلقين وحظي منهم بالاستحسان، دون أن يكون لدى المتلقي الأول إلمام كافٍ بمفهوم هذه الصورة، أو بمكوناتها، أو حدودها الاصطلاحية، لكنه – على نحو من الأنحاء – أدرك أن المبدع قد تجاوز لغة الحديث المألوفة، إلى لغة طارئة لها مواصفات جمالية مفارقة[٣].

كما كان القدماء يولون التمثيل أو الصور البيانية أهمية كبيرة؛ لما لها من تأثير بالغ في نفس القارئ، وقد تنبهوا إلى هذا مبكراً، وعدوه أداة من أدوات الحجاج فنجد الجرجاني على سبيل المثال في كتابه (أسرار البلاغة) يقول: "واعلم أنّ ما اتفق العقلاءُ عليه، أن "التمثيل" إذا جاءَ في أعقاب المعاني، أو بَرَزَتْ هي باختصار في مَعرِضه،... كساها أُبَّهةً، وكَسَبها مَنْقَبةً، ورفع من أقدارها، وشَبَّ من نارها، وضاعف قُواها في تحريك النُّفوس لها، ودعا القُلوب إليها... فإن كان مدحاً، كان أبْهَى وأفخم... وإن كان حِجاجاً، كان بُرهانه أنور، وسلطانه أقهر، وبَيَانه أبْهر."[٤]

من كل ذلك أصبح محتَّما علينا التصدي إلى تلك الأصوات التي ترتفع حيناً بعد حين بالهجوم على البلاغة القديمة، والعجيب أن معظم هؤلاء المهاجمين إذا احتكموا للدراسة التطبيقية مع الخطاب الأدبي، لا يجدون ما يسعفهم إلا تلك الأدوات البلاغية القديمة من تشبيهٍ واستعارةٍ وكنايةٍ، ومن تقديم وتأخير، وحذف وذكر، وتعريف وتنكير، ومن سجع وجناس

---

١) ينظر: د. عمر عبد الهادي عتيق: علم البلاغة بين بين الأصالة والمعاصرة، ص: ٦٠-٦١.
٢) ينظر: نفسه، ص: ٦١.
٣) ينظر: د. محمد عبد المطلب: البلاغة العربية؛ قراءة أخرى، الجيزة – مصر، الشركة المصرية العالمية للنشر –لونجيان، ط١/١٩٩٧، ص:١٠.
٤) ينظر: عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر: أسرار البلاغة، مطبعة المدني - القاهرة/ دار المدني - جدة، ط١/ ١٩٩١م، ص:١١٥.

وطباق، وربما كانت الإضافة التي نلاحظها على استعمال هذه الأدوات هو إخضاعها لمسميات طارئة، توهم بالحداثة، كالانحراف والانتهاك والانزياح، ثم إدخالها إلى دوائر الإحصاء العددي، وهي دائرة لم تغب عن القدماء تماماً، وإن كانت إشاراتهم لها خاطفة، دون أن يعطوها العناية الكافية التي أصبحت لها في الدرس الأسلوبي الحديث[١].

واللافت أن ازدياد العناية بالبلاغة كان بمنبهات طارئة، نتيجة لاتصالنا بالتيارات النقدية الوافدة، وكأننا نحتاج إلى من ينبِّهنا – دائماً – إلى الإفادة من تراثنا، فإذا كانت التيارات الجديدة قد شغلت نفسها بتحليل أدوات اللغة بكل طاقاتها التأثيرية والإقناعية، وبكل مهامها الانفعالية، فإن المهمة نفسها قد شغلت البلاغة القديمة، وقد أفاد منها – بلا شك – الخطاب الأدبي التراثي، وسوف يفيد – أيضاً – الخطاب الأدبي الحديث، وما علينا إلا أن نعيد اكتشاف الدروب القديمة التي هجرها الباحثون بدعوى التحجر والجمود، وهي دعوى قائمة – فيما أعتقد – على السماع دون الفحص الفعلي، فما إن ردد شيوخنا هذه المقولة، حتى تتابع الأبناء في ترديدها، دون العودة الموثقة إلى الموروث البلاغي للتحقق من صحة الدعوى[٢].

وأعتقد أننا مطالبون اليوم بإعادة الشرعية للدرس البلاغي، وقد حاول ذلك باحثون سابقون في مقولاتهم عن (تجديد البلاغة العربية) أمثال الشيخ أمين الخولي وأحمد الشايب وأحمد حسن الزيات ومصطفى صادق الرافعي، وكانت محاولاتهم الأولى بداية الربط الحقيقي بين الدرس البلاغي القديم، والدرس الأسلوبي الحديث، ثم تتابعت الجهود الحذِرَة أحياناً، والمندفِعَة أحياناً أخرى، وسبب هذا الاندفاع يعود - فيما نرى - إلى الاتِّصال الأخير بالوافد الغربي في مجال الأسلوبيّات والبنيويّات، وإلى الأهمية المتزايدة للبحث اللساني، ونظريات التواصل والسيميائيات، وإن ظلت هناك مفارقة بين البحث البلاغي والبحث الأسلوبي في مناطق معينة، كمنطقة التقويم الَّتي ارتكزت عليها البلاغة بحدة، في حين تغاضت عنها الدِّراسات الحداثية[٣].

ومشروعية البلاغة أمر مستحق منذ أن صارت علماً مكتملاً، يمتلك أسساً نظرية، وإجراءات تطبيقية، ولم يحصر نفسه في البعد الجمالي وحده، بل تجاوزه إلى عملية (التأكيد) أو (الإقناع) التي ترتبط بالمتلقين في مقاماتهم وأحوالهم المتباينة، أي أن البلاغة – على نحو من الأنحاء – قد اتصلت بالواقع الاجتماعي في ظواهره الجمعية الثقافية، وبخاصة في مستوى

---

١) ينظر: د. محمد عبد المطلب: البلاغة العربية؛ قراءة أخرى، ص:٩.
٢) ينظر: نفسه، ص:٧
٣) ينظر: نفسه، ص:٧.

الأفراد وتوافقه مع بيئات لغوية بعينها، وكل ذلك أتاح للبلاغة أن تتحول عن مهمتها الأولى وهي إنتاج النص، إلى مهمة جديدة هي تحليله والكشف عن نظامه[١].

وكان للمعتزلة دور كبير في نشأة علوم البلاغة العربية، فقد عني رجال المعتزلة بمسائل البيان والبلاغة لاتصالها بما كانوا ينهضون به من الخطابة والمناظرة... فقد كان النظّام لا يبارى في المناظرة وفي إيراد الحجج وتوليد المعاني، وكذلك ثمامة بن الأشرس وواصل بن عطاء، واهتم المعتزلة بما عند الأمم الأخرى من آراء في البلاغة ومسائلها المتنوعة، وقد نقل الجاحظ ما أثاره أقطاب المعتزلة في كتبه المتعددة[٢].

يتضح مما سبق أن الحجاج قد اندرج قديما فيما يسمى بالبلاغة، والخطابة، وفن الإقناع، فكثيراً ما ورد في الثقافتين الغربية والعربية بمعنى الجدل، والتناظر، فقد انطلق (أرسطو) في تنظيره للخطابة مما وضعه سقراط؛ حيث جعل لها خطتين: جدلية ونفسية. ورأى أنه لا بد للخطابة الجدلية من أمرين: التركيب الذي يجمع به الخطيب نواحي الفكرة المتفرقة ليتمكن من تحديد الكلام، والتحليل الذي يرد الفكرة إلى آراء جزئية، وسمى أصحاب القدرة على التركيب والتحليل (جدليين)، فالخطابة عنده نوع من الجدل، أو هي الجدل بعينه[٣].

ويربط بين خاصة الكلام والتعبير عند الإنسان وبين الإقناع: فالإنسان لأنه متكلم معبر يبحث بطبعه عن الإقناع، ويحاوله، ويحاول أن يصل بكلامه إلى إقناع أكبر عدد ممكن من الناس بوسائل مستمدة من التفكير الذي حوبي به من الطبيعة، ويجد أن الخطابة والجدل متصلان ببعضهما، ويتحدان في موضوعاتهما، وفي سبيل اللجوء إليهما إن كل الناس يلجؤون للخطابة والجدل بدرجات متفاوتة، وكل إنسان يحاول ما أمكنه الجهد أن يعارض حجة من الحجج أو يدعمها[٤].

وبهذا لم تكن دراسة النص الحجاجي حديثة ولا من مستجدات العصر، إنما يوغل بها التاريخ إلى اليونان وما جاء في مؤلفات "أرسطو" ولا سيما عن الخطابة فقد كان للمثال الذي

---

١) ينظر: نفسه، ص:٦-٧.
٢) ينظر: أ.د: يوسف أبو العدوس: مدخل إلى البلاغة العربية، علم المعاني- علم البيان- علم البديع، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان –الأردن، ط١/ ١٤٢٧هـ-٢٠٠٧م، ص:١٤.
٣) ينظر: هاجر مدقن: الخطاب الحجاجي أنواعه وخصائصه دراسة تطبيقية في "كتاب المساكين" لـ: "الرافعي"؛ مذكرة من متطلبات شهادة الماجستير في الأدب العربي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة ورقلة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، السنة الجامعية:٢٠٠٢/ ٢٠٠٣، ص:١٧.
٤) ينظر: نفسه، ص:١٧.

قدمه أرسطو عن "مكونات الخطابة"(*) تأثير كبير في الدرس البلاغي العربي، إذ انبنت عليه أهم نتاجاتهم البلاغية والفلسفية التي نظرت إلى الخطابة ـ بشكل خاص ـ كميدان خصب لتوافر عناصر الحجاج ومكونات الخطاب الإقناعي، فضلاً عمَا توارثه العرب عن أصول الخطابة ومميزات الخطيب، انتهاء إلى الإرث الفكري الضخم الذي أحاط بكل ما يمكن أن يطرأ على هذا النص من خلال تطبيقات كبار المفكرين والفلاسفة والفقهاء على مختلف النصوص: القرآنية، والفلسفية، والكلامية(١).

وقد ورد الحجاج – بمعناه الحديث – قديما بتسميات اختلفت باختلاف مطلقيها وتوجهاتهم، فنجده عند "الجاحظ" وهو من أكثر العرب اهتماما ببلاغة الكلام والمخاطبات باسم: "البيان" الذي يلخصه في قوله: (والبيان اسمٌ جامعٌ لكلِّ شيءٍ كشَفَ لك قِناعَ المعنى... حتىَّ يُفْضِيَ السّامعُ إلى حقيقته، ويَهجُم على محصولِهِ كائناً ما كان ذلك البيانُ، ومِن أيِّ جنسٍ كان الدّليل؛ لأنّ مَدَارَ الأمرِ والغايةَ التي إليها يجري القائل والسّامعُ، إنَّما هو الفَهْمُ والإفهام؛ فبأيِّ شيءٍ بلغْتَ الإفهامَ وأوضَحْتَ عن المعنى، فذلك هو البيانُ في ذلك الموضع)(٢).

غير أننا نجد من النقاد القدماء من تجاوز هذا التمييز وعد الإقناع سمة أي خطاب وأن "الحجاج يوجد حيث ما وُجِدَتْ اللغة "فالجاحظ في كتابه (البيان والتبيين) لم يكن يفرق في استشهاداته بين الشعر والنثر إذ إنه "يستشهد على كل ما يذهب إليه بخطابات من أقوال العرب ويستوي عنده في ذلك جنسا النثر والشعر، إذ يتعامل مع كل جنس منهما بوصفه خطابا في هذا المضمار، بغض النظر عن التصنيف التقليدي أو الفوارق الدقيقة بينهما، مع احتفاظه لكل جنس بخصائصه التي تميزه على مستوى الشكل(**).

---

*) والجدير بالذكر أن أرسطو في دراسته للخطابة أعطى اهتماما كبيرا لجانبها العقلي والنفسي، محاولا الموازنة بين وسائل الإقناع ووسائل التأثير، فيجعل الأولى معينة للثانية، فميز أول الأمر بين نوعين من الحجج (الأدلة): أدلة غير مصنوعة؛ وهي التي لا دخل لنا فيها، وأدلة مصنوعة؛ وهي كل ما يمكننا جمعه بأنفسنا على هدي المنهج الموضوع. وهذه الأدلة المصنوعة هي جوهر الخطابة لديه، وتقوم على ثلاثة أنواع: ما يتصل بأخلاق الخطيب نفسه، وما يتصل باستعداد السامعين، وما يتصل بالخطبة نفسها إذا كانت استدلالية في حقيقتها أو في ظاهرها. فكان النوع الثالث ما يسمى بالاستدلال المنطقي، وهو وثيق الصفة بالحجاج الآن، كونه خاصا بالحجة نفسها، وبتحقيق الاستمالة والتأثير بالقول. ينظر: نفسه، ص: ١٧-١٨.

١) ينظر: نفسه، ص: أ-١٧-٢٨.

٢) الجاحظ، تحقيق: إبراهيم شمس الدين: البيان والتبيين، منشورات الأعلمي للمطبوعات/ بيروت – لبنان، مج١، ط١/٢٠٠٣م، ص:٨٢.

**) ويذهب الجاحظ إلى أبعد من ذلك؛ فيعد كل من الإشارة واللفظ شريكان، بل هي ـ الإشارة ـ عون له وترجمان عنه، وقد تنوب عنه في حالات كثيرة، بل إنها في كثير من الأحيان تكون أبلغ وأصدق من اللفظ فهي مرفق كبير ومعونة حاضرة، في أمور يسترها بعض الناس من بعض ويخفونها من جليس وغير جليس؛ ولهذا نجده يقول: (وجميعُ أصنافِ الدِّلالات على المعاني من لفظ وغير لفظ، خمسة أشياءَ لا تنقُص ولا تَزيد: أولها اللفظ، ثم الإشارة، ثم العَقْد، ثم الخَطّ، ثُم الحالُ التي تسمّى نِصبةً.) ينظر: نفسه، ص:٨٢-٨٨.

أما "ابن وهب" فيجعل "الاحتجاج" نوعا من أنواع النثر على سبيل التصنيف: (فأما المنثور فليس يخلو أن يكون خطابة أو ترسلا أو احتجاجا أو حديثا، ولكل واحد من هذه الوجوه موضع يستعمل فيه)[١] وموضع الاحتجاج عنده في: (وأما الجدل والمجادلة فهما قول يقصد به إقامة الحجة فيما اختلف فيه من اعتقاد المتجادلين، ويستعمل في المذاهب، والديانات، وفي الحقوق، والخصومات. والتسول في الاعتذارات، ويدخل في الشعر وفي النثر)[٢]

ولا يختلف الأمر كثيرا عند ابن خلدون الذي كان دقيقاً في تعريفه للجدل، بل لقد عرفه وظيفيا، وجعل الاحتجاج وجها من وجوهه في قوله: (وأما الجدل وهو معرفة آداب المناظرة التي تجري بين أهل المذاهب الفقهية وغيرهم، فإنه لما كان باب المناظرة في الرد والقبول متسعا، وكل واحد من المتناظرين في الاستدلال والجواب يرسل عنانه في الاحتجاج، ومنه ما يكون صواباً ومنه ما يكون خطأ، فاحتاج الأئمة إلى أن يضعوا آداباً وأحكاماً يقف المتناظرون عند حدودها في الرد والقبول، وكيف يكون حال المستدل والمجيب...)[٣]

فعده القاعدة التي تتضمن أصول المناظرة وآدابها وأحوال المتناظرين والأحكام التي يجب أن يراعوها في احتجاجاتهم وأخذهم وردهم، وصاغ له تعريفا دقيقاً أخيراً: (ولذلك قيل إنه معرفة بالقواعد من الحدود والآداب في الاستدلال، التي يتوصل بها إلى حفظ رأي وهدمه، كان ذلك الرأي من الفقه أو غيره)[٤]. كما جعل الحجاج كذلك من تقنيات علم الكلام (وهو يتضمن الحجاج عن العقائد الإيمانية بالأدلة العقلية)[٥].

فنجد أن كلا من ابن وهب وابن خلدون يجعلان الحجاج آلة من آلات الجدل، وجزءا منه، لكن آراءهم ليست بعيدة في دلالاتها عمن أوردوا الحجاج كوجه من أوجه الكلام وأجناسه، كما يذهب إلى ذلك حازم القرطاجني في قوله: "لما كان كل كلام يحتمل الصدق أو الكذب إما أن يرد على جهة الإخبار أو الاقتصاص، وإما أن يرد على جهة الاحتجاج والاستدلال..."[٦]. ومفردتا الاحتجاج والاستدلال كمفردة الإقناع.

---

١) ينظر: هاجر مدقن: الخطاب الحجاجي أنواعه وخصائصه دراسة تطبيقية في كتاب المساكين للرافعي، ص:٢٢.

٢) ويشرع ابن وهب في تصنيف الجدل وتقسيمه أخلاقيا ـ على غرار تقسيمات "أرسطو" الخطابية ـ إلى جدل محمود وآخر مذموم (فأما المحمود فهو الذي يقصد به الحق ويستعمل فيه الصدق، وأما المذموم فما أريد به المماراة والغلبة وطلب به الرياء والسمعة). ينظر: نفسه، ص: ٢٢.

٣) ينظر: نفسه، ص:٢٢

٤) ينظر: نفسه، ص:٢٢.

٥) ينظر: نفسه، ص:٢٢..

٦) ينظر: نفسه، ص:٢٣.

ويصنفه أبو هلال العسكري ضمن الأجناس الكلامية كذلك: "وهذا الجنس كثير في كلام القدماء والمحدثين ... ، وهو أن تأتي بمعنى ثم تؤكده بمعنى آخر يجري مجرى الاستشهاد على الأول والحجة على صحته"[١]

فالحجاج في الفكر العربي الإسلامي القديم انحصر في لونين خطابيين، هما: (خطابة الجدل والمناظرة فيما بين زعماء الملل والنحل، وفيما بين النحاة والمناطقة، وفيما بين الفلاسفة والمتكلمين. والخطابة التعليمية متمثلة في الدروس التي كان يلقيها العلماء في مختلف العلوم آنذاك)[٢]

وتجسدت فاعليتها عموماً في التأثير والإقناع، وعلى النصين (الخطبة والقصيدة)، كما لم تتخطّ النص الثالث القرآن الكريم، (الذي استقطب اهتمام البلاغيين العرب، كان في كثير من آياته ذا طبيعة خطابية وخطابية جدلية على نحو خاص، فما أكثر الوقائع الجدلية الواردة في القرآن الكريم، وما أكثر الحجج المنطقية أو المعقولة التي تقيمها لنفي ما تنفيه أو إثبات ما تثبته)[٣] فقد (سلك القرآن الكريم في محاجة الكافرين وأهل الكتاب سبيل العقل والوجدان...، متخذاً المشاهد الكونية والشواهد التاريخية والوقائع المألوفة براهين متنوعة، تقنع وتستهيل، وتأخذ عليهم باب العناد والمكابرة، ... ومن ثم صاغ هذه البراهين في أساليب إخبارية وإنشائية، وتقريرية وتصويرية، فحاور وقطع بالرأي، وأوحى وجهر بالحق، ووعد وتوعد، وربط بين الماضي البعيد والمستقبل البعيد، وجعل الزمن كله حاضرا، ... ، الفطرة حجة، والتقليد حجة، المادة دليل والروح دليل، ... ، النفس في سموها وانحطاطها برهان، والعالم في سره وعلنه كتاب مفتوح ينطق بوحدانية الخالق سبحانه)[٤](*)

ومما تجدر الإشارة إليه أن قولنا: "البلاغة"، أو "الخطابة"، هو ترجمة لمصطلح: "Rhetorique"، وقد امتد الاختلاف في ترجمته إلى أحد المصطلحين إلى الدراسات الحديثة، وهذا الانشطار في الترجمة ناتج عن الدلالة المزدوجة لمصطلح الـ "Rhetorique" إذ هي

---

١) ينظر: نفسه، ص:٢٤.
٢) ينظر: نفسه ص: ٢٤.
٣) ينظر: نفسه، ص:٢٤.
٤) ينظر: نفسه، ص:٢٤.
***) وقد تناول "الشاطبي" في كتابه: "الموافقات" بعض الظواهر العامة لأسلوب القرآن في الاحتجاج، منها: احتجاجه على الكفار بالعموميات العقلية والعموميات المتفق عليها، كقوله تعالى: (قل لمن الأرض ومن فيها إن كنتم تعلمون، سيقولون لله، (...) قل فأنى تسحرون) [سورة المؤمنون: الآيات (٨٤-٨٩)]، فاحتج عليهم بإقرارهم بأن ذلك على العموم، وجعلهم ـ إذ أقروا بالربوبية لله في الكل، ثم دعواهم الخصوص ـ مسحورين، لا عقلاء، ...، وقوله تعالى: (ولئن سألتهم من خلق السموات والأرض وسخر الشمس والقمر، ليقولن الله، فأنى يؤفكون). (الآية ٦١ من سورة العنكبوت). ينظر: نفسه، ص:٢٤.**

فن القول وأناقة التعبير من جهة، كما أنها الكلام الهادف إلى الإقناع من جهة أخرى، ومرد ترجمة هذا المصطلح بالخطابة، هو اهتمامه بإيجاد الحجج، وهي الوظيفة نفسها التي حددها "أرسطو" لهذا المصطلح؛ حيث عرف الخطابة بأنها: الكشف عن الطرق الممكنة للإقناع في أي موضوع كان. وهذا التحديد أدى بالدارسين العرب القدامى إلى تبني مصطلح "الخطابة" كترجمة لـ: "Rhetorique"، وتبني الإيقاع كجانب تداولي فيها: عند "الشريف الجرجاني": (الخطابة قياس مركب من مقدمات مقبولة أو مظنونة، من شخص معتقد فيه، والغرض منها ترغيب الناس فيما ينفعهم من أمور معاشهم ومعادهم) و"ابن البناء المراكشي" الخطاب بأقوال مقبولة يحصل عنها الإقناع. وعند كمال الدين البحراني صناعة يتكلف فيها الإقناع للجمهور فيما يراد أن يصدقوا به. ويسوق التهانوي المعنى في قوله: الإقناعي يطلق على الخطابي، وهو الدليل المركب من المشهورات والمظنونات. ويعرف المناوي الخطابة بأنها: قياس مركب من مقدمات مقبولة أو مظنونة من شخص معتقد فيه، والغرض منها ترغيب الناس فيما ينفعهم معاشا ومعادا.[١]

والخلاصة أن معظم الجهود العربية القديمة في حقل الدراسات البلاغية التي تدور حول قطب واحد وهو القول أو الكلام ـ بتنوع أحواله ومقاماته وآدائه ـ كلها اجتمعت على أن الحجاج كمصطلح قديم حديث، هو الجدل وهو البرهان والإقناع والتصديق، وما إلى ذلك من مصطلحات متعددة. وهو الأمر نفسه الذي ستنطلق منه نظرية البلاغة الجديدة مع " برلمان Perlman" وغيره[٢].

وفي الختام يمكننا القول إن تصور البلاغيين العرب للإقناع تصور يمكن الانطلاق منه في عصرنا الراهن، خاصة وأنه يلفت الانتباه إلى الشبكة المعقدة التي تؤسس عملية التخاطب، ويؤكد على أن ظروف الخطاب غير اللغوية تقوم بدور هامّ في تحديد خصائص الخطاب الداخلية. ذلك لأن الخطاب يشغّل لتحقيق غاياته عناصر لغوية شعرية (اللفظ، الصوت، التركيب، الصورة) في علاقة بعناصر مقامية تداولية (المتكلم، المخاطب، المقام)[٣].

---

١) ينظر: هاجر مدقن: الخطاب الحجاجي أنواعه وخصائصه، ص:٢٣-٢٦

٢) ينظر: نفسه، ص: ٢٦.

٣) ينظر: د. حسن مدن: بلاغة الخطاب الإقناعي، دار كنوز المعرفة/ عمّان- الأردن، ط١/ ٢٠١٤م، ص: ٣١.

مفهوم الحجاج ومجالات استعماله:

أحاول في هذا الفصل أن أقدم تصوراً خاصًا عن نظرية الحجاج، وعلى الرغم من صعوبة الإلمام بهذه النظرية؛ لاستمراريتها في التأسس والتشكل حتى الوقت الراهن، إذ إنها لم تنغلق بعد ولم تدخل كنظريّات كثيرة حيّز الماضي – ماضي النّشأة والاكتمال لا ماضي الفعل والتّأثير- وحتى لا أُطيل الحديث حول النظرية فإنني أحصرها في خطوات وعناصر أولية تشكل خلفية لما سيليها من مقاربات، مركزة جهدي فيها على ما وافق مدونة الدراسة، ومتجاهلة منها ما وجدته متكلفاً وما أقحم على هذه النظرية، بحيث تكون دراستي إلى الواقع أقرب منها إلى الموضوعية ودائرة التقعيد[١].

وبناء على ما تقدم سيكون حديثي في هذا القسم من الدراسة تحديد مفهوم الحجاج وأهم نظرياته ومجالات استعماله، وأهمّ القضايا التي يطرحها لا سيّما علاقته بمختلف ميادين المعرفة.

فالدّراسات البلاغية شهدت منذ ستينيات القرن العشرين تقريبا نهضة قوية، استعادت بها مكانتها في عالم المعرفة بعد ركود دام فترة طويلة غير أن هذه الدراسات وهي تحقق هذه الاستفاقة وتستعيد تلك المنزلة قد ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بالمباحث الحجاجية والتداولية وهذا لا يعني أن الاهتمام بالبلاغة والحجاج انحصر في الميدان اللساني التداولي دون غيره بل شكّل هذا المبحث اهتمام ميادين معرفية أخرى كالمنطق والفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع ولم تكن مستقلة عن بعضها البعض بل يأخذ هذا الميدان من ذاك وينطلق الواحد منها من حيث توقّف الآخر حتىّ وإن أغفل الباحثون الإشارة صراحة إلى ذاك التدخل في مباحثهم[٢].

وجدير بالإشارة هنا إلى أن عناية القدماء بالحجاج جاءت نتيجة لاهتمامهم بالخطاب وأفانين الخطابة التي امتدت جذورها إلى الفلسفة اليونانيّة بل قد وجدت في تربة اليونان منبتا خصبا فنشأت وأينعت وتطورت تطوراً يمكن بيسر ملاحظته ورصد مختلف مراحله مع (سقراط) و(أفلاطون) و(أرسطو) و(السفسطائيين) وإن كانت آثار أرسطو هي أهم تلك الأعمال وأبلغها

---

١) ينظر: أ. د سامية الدريدي: الحجاج في الشعر العربي بنيته وأساليبه، إربد ـ الأردن/ عالم الكتب الحديث، ط٢/ ٢٠١١، ص:١٥.
٢) ينظر: نفسه، ص: ١٦.

تأثيراً فيما سيلحقهما من أبحاث ودراسات بلاغية، وما يهمنا من هذه الأعمال: آراؤه المتعلقة بالحجاج[١].

فقد قدّم (أرسطو) مفهوماً للحجاج يجعله قاسماً مشتركاً بين الخطابة والجدل. ذلك أن الخطابة بالمفهوم اليوناني "Rhetorique" أو "الريتوريقا" كما ترجمها العرب القدامى هي "فن الإقناع عن طريق الخطاب" وأن "الوظيفة الإقناعية هي وظيفتها الأولى والأساسية" كما أكد ذلك (أوليفييروبول) (Oliver Reboul) مبيّناً أن الحديث عن الخطابة يحتّم الاهتمام بجملة الوسائل التي تجعل خطاباً ما مقنعاً. من هنا كان الحديث عن الحجاج عند أرسطو باعتباره فن الإقناع أو مجموع التقنيات التي تحمل المتلقي على الإقناع أو الإذعان وهو حديث يستدعي ضرورة مصطلحات أخرى ذات صلة وثيقة بالحجاج؛ ليتسنى لنا فهمها والتمييز بينها وبين مفهوم الحجاج[*] وعلاقته بها، من هذه المفاهيم[٢]:

١- الجدل:

هو الجدل الذي عرّفه أرسطو بكونه علم الاستدلال المنطقي ولكنه مع ذلك يخالف "البرهنة" من جهة انطلاقه من مقدّمات مشهورة في حين تنطلق البرهنة في الرياضيات والعلوم من مقدمات صادقة ضرورية، ولذلك نؤكّد أن ما يميز الجدل من البرهنة الفلسفية والعلمية أنه يستدل انطلاقا من المحتمل (Probable) وما يميزه من السفسطة أنه يستدل بطريقة صارمة محترماً بدقة قواعد المنطق[٣].

والحجاج أشمل من الجدل فإذا كان الجدل يمثل "القسم الإقناعي من الخطاب" كما قال "روبول" فإن الحجاج هو جوهر الخطابة باعتبارها فن الإقناع بالخطاب، وقد أقام أرسطو اختلافًا دقيقًا بين الحجاج الجدلي والحجاج الخطبي إذ مجال الأول كما رأينا فكري خالص وعادة

---

١) ينظر: نفسه، ص:١٨

*) وقد يقع الحجاج أيضا وصفا تخصيصيا للاستدلال وملحقًا به فيسمى عندها "الاستدلال الحجاجي" ، ومفهوم الاستدلال من منظور العلماء والبلغاء العرب ـ عدا أهل المنطق والبرهان ـ كان يتم استقصاء القول فيه ضمن إطار علم البلاغة بفرعيها: علم المعاني وعلم البيان، ذلك أنهم ميزوا بين الاستدلال أو القياس المبني على الحد المنطقي وبين الاستدلال المبني على أسس بيانية (بلاغية، فقهية، نحوية،...) فالاستدلال البياني هو ما يشكل دليلاً أو دلالة بمعنى البيّنة أو الحجة، يحصل بها التبين أو إظهار الحق وصدق الخبر، وفي المنظور العربي اللّغوي نجد أن مفهوم الاستدلال يرادف القياس، وهو لذا لا يخرج عن حظيرة التشبيه والوصف والاستعارة؛ ولهذا فإن الاستدلال ليس عملية عقلية استنباطية محضة، ولكنه عملية "خطابية". ينظر: د: عمارية حاكم: الخطاب الإقناعي في ضوء التواصل اللغوي، ص:١٧٩-١٨٠.

٢) أ.د: سامية الدريدي: الحجاج في الشعر العربي، ص:١٨.

٣) ينظر: نفسه، ص:١٨.

ما يكون بين شخصين يحاول كل منهما إقناع صاحبه بوجهة نظر معينة ومجال الثاني توجيه الفعل وتثبيت الاعتقاد أو صنعه، فهو حجاج موجه للجماهير[١].

وجدير بالذكر أن القدامى رفضوا الحجاج في الشعر لأنهم ماهوا بينه وبين الجدل والحال أنه أشمل منه وأوسع مجالا، ورفضوه لأنهم رأوا فيه طريقة استدلال صارم مجالها المناظرات والعلوم النظرية فرقّت الفوارق بين الجدل والبرهنة عندهم حتى لا تكاد تبين والحال أنّ الاختلاف بينهما كبير؛ ولهذا فإن أرسطو ـ وهو أول من أرسى قواعد المنطق الصوري في تحليلاته ـ نجد أنَّه يحصر مفهوم الاستدلال في المنطق، وهو عنده تفكير عقلي بواسطته يتم إنتاج العلم، وينطلق في ذلك من معارف سابقة أهمها المبادئ والتعريفات أو حتى مسلمات شائعة[٢].

وفي هذا الصدد نجد أن أرسطو يُرجع العمليتين الأساسيتين في العلوم: الاستقراء والاستنباط إلى الخطوات التي أنتجت البرهان وأنتجت بطريقة معكوسة الاستقراء؛ ومن هنا كان المشتغلون في الحقل العلمي من اليونان يتحدثون عن البرهان لا عن القياس؛ لأن البرهان هو قياس الضرورة والاستقراء عكس ذلك[٣].

ولكن ما لبث أن تمّ الاعتراف بالقياس خارج الميدان العلمي، في الاستدلال الجدلي والاستكشافي حيث استعيرت صورة القياس من البرهان لكي تكون أداة استدلال بواسطة عناصر اللغة الطبيعية، وذلك لأن القواسم المشتركة بينهما جلية يمكن أن يفهمها الجميع[٤].

من خلال ما سبق نفهم من ذلك أن الاستقراء الذي يشير إليه أرسطو هو ما نعنيه بقولنا "جدل" و"مجادلة" وهي مجموعة الحجج أو الآليات والتقنيات التي تجعل خطابا ما مقنعا، بحيث تصل في نهاية الأمر إلى نتيجة محتملة وصادقة إلى حد ما، وليست حتميّة بالضرورة كما هو الحال في البرهنة.

ولقد شغل الجدل بوصفه جنساً من أجناس الخطاب بعض القدماء، من هؤلاء أبي الحسن بن وهب (ت٣٣٧هـ) وحازم القرطاجني (ت٦٨٤هـ) اللذين تعرضا للحجاج بالدراسة والتحليل، فنجد ابن وهب ـ على سبيل المثال ـ في مبحث "الجدل والمجادلة" يقف عند تعريف الجدل

---

١) ينظر: نفسه، ص:٥٤-٥٥.
٢) ينظر: أ.د: سامية الدريدي: الحجاج في الشعر العربي ، ص:٥٤-٥٥، وينظر أيضا: د: عمارية حاكم: الخطاب الإقناعي في ضوء التواصل اللغوي، ص:١٨٣.
٣) ينظر: د. عمارية حاكم: الخطاب الإقناعي في ضوء التواصل اللغوي، ص:١٨٣.
٤) ينظر: نفسه، ص:١٨٣.

والمجادلة، وحقل استعمالاتهما، بقوله: "وأما الجدل والمجادلة، فهما قول يقصد به إقامة الحجة فيما اختلف فيه اعتقاد المتجادلين، ويستعمل في المذاهب والديانات، وفي الحقوق والخصومات، والتنصل في الاعتذارات"[١]

والجدل كما يفهم من كلام ابن وهب خطاب تعليلي إقناعي، فالجدل إنما يقع في العلة من بين سائر الأشياء المسؤول عنها، لذا يرى ابن وهب أنه ينبغي للمجيب إن سئل أن يقنع، وأن يكون إقناعه الإقناع الذي يوجب على السائل القبول[٢].

وإذا كانت مقامات الجدل مقامات اختلافات وخصومات فإن الاعتبار الأخلاقي من أوجب ما توجبه تلك المقامات، ولهذا يفهم من كلام ابن وهب أن الجدل المحمود ما قصد به الحق واستعمل فيه الصدق والجدل المذموم ما أريد به المماراة والغلبة، وطلب به الرياء والسمعة[٣].

ومما ذكره ابن وهب أيضا في مبحثي "الجدل والمجادلة" و"أدب الجدل" يمكن أن نستخلص آليات واستراتيجيات محددة وواضحة في عملية الاتصال الحجاجية ومن أهم هذه الاستراتيجيات[٤]:

- أن يبني المجادل مقدماته ممّا يوافق الخصم عليه.

- أن يصرف همته إلى حفظ النكت التي تمر في كلام خصمه مما يبني منها مقدماته وينتج منها نتائجه ويصحح ذلك في نفسه ولا يشغل قلبه بتحفظ جميع كلام خصمه فإنه متى اشتغل بذلك أضاع ما هو أحوج إليه منه.

- ألا يقبل قولا إلاّ بحجّة، ولا يردّ إلا لعلة.

- ألا يجيب قبل فراغ السائل من سؤاله، ولا يبادر بالجواب قبل تدبّره، واستعمال الرويّة فيه.

- ألا يشغل إذا شاغبه صاحبه، ولا يرد عليه إذا أربى في كلامه، بل يستعمل الهدوء والوقار، ويقصد مع ذلك وضع الحجة في موضعها، فإن ذلك أغلظ على خصمه من السب.

- أن يخاطب الناس بما يعهدون ويفهمون، فلا يخرج في خطابهم عمّا توجبه أوضاع الكلام.

ويبدو أن قول ابن وهب "إن الجدل إنما يقع في العلة" مطابق لما جاءت به النظرية الحجاجية المعاصرة التي ترى أن الكائنات البشرية صانعة علة (Reason- Makers) ومستخدمة علّة (Reason- Users) والوقوف على كيفية صناعة الناس العلل واستخدامها هو الوسيلة الضرورية لبيان عملية تطوير الدعاوي ومنح الموالاة، وإذا كانت العلة في جوهرها

---

١) ينظر: نفسه، ص:١٣٥.
٢) ينظر: نفسه، ص:١٣٥.
٣) ينظر: نفسه، ص:١٣٦.
٤) ينظر: نفسه، ص:١٣٦-١٣٧.

هي ما يقدم ردّا على السؤال "لماذا؟" فإن العلة المقنعة هي العلة في أنّ المستمع يمنح موالاته[١].

٢- البرهان أو البرهنة:

ولأخذ فكرة واضحة عن مفهوم "الحجاج" (Argumentation) ينبغي مقارنته بمفهوم البرهنة (Demonstration) أو الاستدلال المنطقي. فالخطاب الطبيعي ليس خطاباً برهانياً بالمعنى الدقيق للكلمة، فهو لا يقدم براهين وأدلة منطقية، ولا يقوم على مبادئ الاستنتاج المنطقي، فلفظة "الحجاج" لا تعني البرهنة على صدق إثبات ما، أو إظهار الطابع الصحيح لاستدلال ما من وجهة نظر منطقية. ويمكن التمثيل لكل من البرهنة والحجاج بالمثالين التاليين(٢):

- ❖ كل اللغويين علماء.
  - زيد لغوي
  - إذن زيد عالم.

- ❖ انخفض ميزان الحرارة
  - إذن سينزل المطر[٣].

يتعلق الأمر في المثال الأول ببرهنة أو بقياس منطقي (Syllogisme)، أما في المثال الثاني، فإنه لا يعدو أن يكون حجاجا أو استدلالا طبيعيا غير برهاني قد يقع وقد لا يقع؛ فاستنتاج أن زيدا عالم، في المثال الأول حتمي وضروري لأسباب منطقية؛ لأنه قائم على أساس أو قاعدة ثابتة، أما استنتاج احتمال نزول المطر في المثال الآخر فهو يقوم على معرفة العالم وفيما إذا توافرت الظروف فقد يقع أو لا يقع، ولهذا هو استنتاج احتمالي[٤].

٣- الإقناع:

يخضع الإقناع للقوانين التي تحكم عملية الإدراك والمعرفة والدافعية لذا يرى محمد عبد الرحمن عيسوي أن الفرد يميل إلى الإقناع بالإيحاءات التي يعتقد أنها تصدر من الأشخاص ذوي المكانة الاجتماعية البراقة. كما يعرّف الإقناع بأنه آلية رئيسة لتكوين الآراء والمواقف[٥].

---

١) ينظر: نفسه، ص:١٣٨.
٢) ينظر: د. أبو بكر العزاوي: اللغة والحجاج، الأحمدية، ط١/ ١٤٢٦- ٢٠٠٦م، ص:١٤-١٥
٣) ينظر: نفسه، ص:١٤-١٥
٤) ينظر: نفسه، ص:١٤- ١٥.
٥) ينظر: د. عمارية حاكم: الخطاب الإقناعي في ضوء التواصل اللغوي، ص:١٢٠.

والإقناع عند "والاس" يعني تأثير المصدر في المستقبلين بطريقة مناسبة والمساعدة على تحقيق الأهداف المرغوب فيها، عن طريق عملية معينة، وأن تكون الرسائل محددة لهذا التأثير"، ويعرّف "توماس شايدل" (Thomas Scheidel) الإقناع بأنه "محاولة واعية للتأثير في السلوك"[١].

بينما يرى"أوستن فريلي" (Austin Freely) أن الإقناع والحجاج جزءان من عملية واحدة، ولا اختلاف إلا في التوكيد (Emphasis)؛ ويولي الحجاج الدعاوي المنطقية أهمية خاصة، ولكنه يجعل من اختصاصه أيضا الدعاوي الأخلاقية والعاطفية، أما الإقناع فإنه ينعكس على التوكيد الذي يبطل ضده[٢].

وإلى جانب ما سبق من تعاريف يرى كل من "هوارد مارتن" (Howard martin) و"كنيث أندرسون" (Kenneth Andersen) أن كل اتِّصال هدفه الإقناع، وذلك أنه يبحث عن تحصيل ردّ فعل على أفكار القائم بالاتصال[٣].

ويبدو أن هذين الباحثين في تعريفهما للإقناع نظرا إليه منفردا وغير مرتبط بغيره أي في معناه العام؛ وليس الإقناع الحجاجي الذي يصدر عن وسائل منطقية ولغوية خاصَّة. ويمكن توضيح هذه المسألة بالنظر إلى نصوص الخطابة العربية، إذ يكون النص الخطابي نصّا إقناعياً، ولكنه نصّ حجاجي بالضرورة؛ لأنه لا يعبّر بالضرورة عن قضية خلافية؛ ولهذا فإن الإقناع ينمو ويزدهر في ظل القضايا الخلافية التي تنتظر رد فعل من المستقبل سواء بالكلام أو السلوك الفعلي[٤].

وبناء على ذلك فإن كلّ نص حجاجي نصّ إقناعيّ، ولكن ليس كل نصّ إقناعيّ نصّا حجاجيّا، يرتبط الإقناع إذن بالحجاج ارتباط النّص بوظيفته الجوهرية الملازمة. وعلى أية حال فهناك من يفرق بين نوعين من الإقناع، فهناك الإقناع العقلاني، وهو أحد أشكال النفوذ المرغوبة والكريمة، ويتم بواسطة الاتصال العقلاني هذا الشكل الذي يقوم به (أ) ليمكن (ب) من الوصول إلى فهم الموقف الحقيقي من خلال توفير المعلومات الصحيحة، حيث يتفق الإقناع عن طريق الاتصال العقلاني مع المبدأ الأخلاقي الذي أوصى به "كانط" (Kant) ومؤداه أن المرء

---

١) ينظر: نفسه، ص:١٢٠.
٢) ينظر: نفسه، ص:١٢١.
٣) ينظر: نفسه، ص:١٢١.
٤) ينظر: نفسه، ص:١٢١.

لا بد أن يتعامل مع أقرانه من البشر بوصفهم غايات في ذواتهم، وليس مطلقا كوسائل للوصول إلى غاية[١].

ومجمل القول فإن الإقناع: عملية إيصال الأفكار والاتجاهات والقيم والمعلومات إما إيحاء أو تصريحا، عبر مراحل معينة، وفي ظل حضور شروط موضوعية وذاتية مساعدة، وكل هذا عن طريق الاتصال[٢].

ومن جهة أخرى لا بد من الإشارة إلى أن مفهوم الإقناع يرتبط بمفهوم آخر وهو التأثير، ويكاد هذان المفهومان يكونان متلازمين؛ فظاهر لفظ التأثير يشير إلى عملية تبدأ من المصدر لتصل إلى المستقبل مع توفر إرادة لذلك في حين أنّ مصطلح التأثر يشير إلى الحالة التي يؤول إليها المتلقي بعد التعرض لعملية الإقناع واستقبال الخطاب وتفاعله معه[٣].

فالتأثير إرادة وفعل لتغيير السلوك والاعتقادات أو الآراء، أو على الأقل تعديلها أو ترسيخ قيم وأفكار جديدة، أما التأثر فهو النتيجة المحققة من وراء عملية التأثير وبهذا ندرك أن التأثير مرادف للإقناع، والتأثر مرادف للاقتناع[٤].

وهناك مصطلح آخر قريب من مصطلح الإقناع وهو "الإيحاء" الذي يشير إلى التأثير غير المباشر في سلوك الآخرين عن طريق النفوذ النفسي، والقدرات السيكولوجية للمقنع، ويعرّف "الإيحاء" على أنّه: "التأثير النفسي القائم على التقبل الصّاغر لما يوحى به من عمل أو سلوك أو أفكار أو رغبات"[٥].

ونستنتج من هذا أن الإقناع يمثل عملية تتقاسمها عدّة مراحل حتى يصل إلى النتيجة المرجوة، وهي التأثير في سلوك الفرد، إمّا بتغيير هذا السلوك أو بتعديله، أو بناء رأي أو اتجاه جديدين؛ ولذلك نجد (ولبرشرام) و(دونالد روبرت) يعرّفان الإقناع على أنه عملية اتصال تتضمن بعض المعلومات التي تؤدي بالمستقبل إلى إعادة تقييم إدراكه لمحيطه أو إعادة النظر في حاجاته وطرق التقائها أو علاقاته الاجتماعية أو معتقداتها أو اتجاهاته[٦].

---

١) ينظر: نفسه، ص: ١٢١-١٢٢.
٢) ينظر: نفسه، ص:١٢٣.
٣) ينظر: نفسه، ص:١٢٣.
٤) ينظر: نفسه، ص:١٢٣.
٥) ينظر: نفسه، ص: ١٢٣.
٦) ينظر: نفسه، ص: ١٢٤.

وحتى تؤدي عملية الإقناع غرضها وتحقق هدفها يرى (هربرتليونبرجر) أنه يجب أن تتم هذه العملية عبر المراحل الآتية:

١- مرحلة إدراك الشيء (Awareness): وهي المرحلة التي يختبر فيها المخاطب أو الجماعة لأول مرة الفكرة أو الصور أو الاتجاه الجديد، وفي هذه المرحلة يمكن للمخاطب أن يقبل ما قيل له أو يرفض ذلك[١].

٢- مرحلة المصلحة والاهتمام (Interest): وفيها يحاول المتلقي أن يلتمس مدى وجود مصلحته فيما يطلب منه[٢].

٣- مرحلة التقييم أو الوزن (Evaluation): وفيها يبذل المتلقي الجهد للمقارنة بين ما يمكن أن يقدم له هذا الأمر أو الاتجاه الجديد، وبين ما تقدمه له ظروفه الحالية[٣].

٤- مرحلة المحاولة (Trial): واختبار أو تجريب أو جسّ نبض الشيء من قبل المخاطب أو المرسل إليهم من ناحية ومحاولة التعرّف على كيفية الاستفادة من ناحية أخرى[٤].

٥- مرحلة التبنّي (Adoption): وفيها يصل المرسل إليه أو الجمهور إلى حالة الاقتناع الكامل شفهيًا وعمليًا بالفكرة الجديدة أي بالمطلوب، حيث تصبح هذه الفكرة جزءاً من الكيان الثقافي والاجتماعي للفرد والجماعة[٥].

ومن زاوية أخرى أشار كل من "راين" (Ryan) و "جروس" (Gross) إلى أن تبني الفكرة الجديدة يتم عبر مراحل أربع هي:

١- الشعور بالفكرة.
٢- الاقتناع بفائدتها.
٣- محاولة قبولها.
٤- التبني الكامل لها[٦].

---

١) ينظر: نفسه، ص:١٢٤.
٢) ينظر: نفسه، ص:١٢٤.
٣) ينظر:نفسه، ص:١٢٥.
٤) ينظر: نفسه، ص:١٢٥.
٥) ينظر: نفسه، ص:١٢٥.
٦) ينظر: نفسه، ص:١٢٥.

أما عن علاقة الحجاج بالإقناع هذا ما يدل عليه (ميشال ماييز) (Michelle Meyer) أحد منظري "نظرية الحجاج" حيث يعرّف الحجاج عادة بكونه جهداً إقناعيا (إفحاميا)، معتبراً البعد الحجاجي بعداً جوهريا في اللغة لكون كل خطاب يسعى إلى إقناع من يتوجه إليه[١].

وعلى هذا الاعتبار، يصبح الحجاج بعداً جوهرياً في اللغة ذاتها، فينتج عن ذلك أنه حيثما وُجد خطاب اللغة، فإن ثمة أستراتيجية معينة نعمد إليها لغوياً وعقليا؛ إما لإقناع أنفسنا أو لإقناع غيرنا، وهذه الأستراتيجية في الحجاج نفسه، وهي تستمد خصائصها وقيمتها من الحقل الذي تتحقق فيه ويعطيها الشرعية وقد يكون هذا الحقل هو الحياة اليومية للناس وقيمهم أو يكون الفكر والتفكير من أبسط درجاته إلى أكثرها تعقيداً أو تجريداً[٢].

أنتهي من ذلك إلى أن الحجاج يجد جذوره وخصائصه في كل أنماط الخطاب والخطابة وما تشتمل عليه من جدل وتبرير وإقناع، لذا كان مفهوم الحجاج منذ القدم تابعا تبعية عضوية واستعمالية لمجالات أفعال تتطلبه وتستدعيه، أما بعض الأبحاث والكتابات الحديثة فقد جعلت منه موضوعاً خاصا بها، حيث تفاعلت هذه الأبحاث مع اللغويات والمنطق والفلسفة، ومن منظور هذه الكتابات يشير الحجاج والتدليل إلى ذلك الخطاب الصريح أو الضمني الذي يستهدف الإقناع والإفحام معاً مهما كان متلقي هذا الخطاب، ومهما كانت الطريقة المتبعة في ذلك[٣].

والواقع أنّ ارتباط الحجاج الخطابي بالمغالطة والخداع والإيهام أمر جعل الخطابة متهمة، ينظر إليها كضرب من المغالطة تشوّه الحقيقة وتزيّف الواقع على أن هذا الاتهام وإن رافق الحجاج في مختلف المراحل التاريخية فإنه كان وراء تراجع الخطابة الكلاسيكية تراجعاً خطيراً في القرن التاسع عشر على نحو توقفت معه البحوث المتعلقة بها أو كادت[٤].

على أنّ الخوض في أمر الخطابة ظلّ قائماً إلى حدود القرن التاسع عشر وذلك للحاجة إليها لا سيّما في ميادين السياسة والقضاء والتّبشير الدّيني. لكنّ ظهور تيارين فكريّين جديدين في القرن التاسع عشر شكّل بالفعل الضربة القاضية التي أجهزت على "الخطابة" أوّلهما التيّار الوضعيّ الذي رفض الخطابة باسم الحقيقة العلمية بل رفض ما أبقي عليه منها أي "البلاغة" حين عوّضها بفقه اللغة وتاريخ الآداب، وثانيهما التيار الرومنطيقي الذي رفض "الخطابة" باسم "الصدق" فكان الشعار الذي رفعه فيكتور هيغو القواعد اللغوية دون التقيد بقواعد أخرى

---

١) ينظر: نفسه، ص:١٤١.
٢) ينظر: نفسه، ص:١٤١.
٣) ينظر: نفسه، ص:١٤١.
٤) ينظر: أ.د.ساميةالدريدي: الحجاج في الشعر العربي بنيته وأساليبه، ص:١٨-١٩.

تتجاوزها" فكان أن اختفت الخطابة سنة ١٨٨٥من التعليم الفرنسي وعوضت بتاريخ الآداب اليونانية واللاتينية والفرنسيّة[١].

ولم تشهد الأبحاث المنجزة حول الخطابة استفاقتها المثيرة إلاّ في القرن العشرين وتحديداً مع السّتّينات إذ أصبح الحديث شائعاً حول خطابة جديدة. ومما ينبغي الوقوف عنده أن الخطابة الجديدة وهي تتأسّس إحياء للقديمة أو بعثاً لها ستأخذ عنها بداهة أموراً كثيرة وستستمدّ منها عناصر وأركانا عديدة ولكنّها مع ذلك لم تكن مجرد بعث لها دون تطوير ولم تكن ضرباً من الإحياء دون تجديد ويمكن أن نستدل على ذلك من خلال الحديث عن نقاط ثلاث تؤكد ما شهدته الأبحاث البلاغية من تطوّر وتجديد[٢]:

أولها: تتعلق بـ "الهدف" فلم يعد هدف الخطابة الجديدة تأسيس الخطاب بل تأويله ولا نعني بذلك أن هذه الأبحاث لا تعلّم المطلّع عليها كيفية إعداد خطاب وطرائق تشكيله ولكن هذه النزعة التعليمية الكامنة في كلّ تكوين أدبي أو فلسفيّ لا يُنظر إليها على أنها من الخطابة أو لم ينظر إليها بعد على أنها كذلك[٣].

أما ثانيها: فتتعلق بـ "حقل" الخطابة الذي اتسع فعلا فلم يعد يقتصر على الأجناس الخطابية الثلاثة التي حدّدها أرسطو المشاجري والتثبيتيّ والمشاوري بل أصبح يشمل ميادين جديدة تتعلّق في نهاية الأمر بكلّ أنواع الخطاب الإقناعي بدءاً بالإشهار ومروراً بالشعر ووصولاً إلى الوثائق الرسمية كالمعاهدات والاتفاقات السياسية. بل من المثير في القضيّة أنّ الخطابة باعتبارها فن الإقناع عبر الخطاب قد اتّسع مجالها فتجاوزت أصناف الخطاب الشفويّ والمكتوب لتشمل ميادين الصورة والصوت فأصبح من الجائز بل من الشائع الحديث عن الحجاج في لوحة إشهارية أو معلقة تنبيه أو منع أو شريط سينمائيّ أو قطعة شعريّة ملحّنة بل عن حجاج لا واع[٤].

وثالثها: تتعلّق بطبيعة هذه الخطابة الجديدة فهي خطابة " منفجرة مجزّأة في دراسات مختلفة وهو ما يمكن أن نتبينه بيسر في مختلف الأبحاث والدراسات المتعلقة بالخطابة والحجاج[٥].

---

١) ينظر: أ.د سامية الدريدي، الحجاج في الشعر العربي بنيته وأساليبه، ص:٢٠.
٢) ينظر: نفسه، ص:٢٠.
٣) ينظر: نفسه، ص:٢٠.
٤) ينظر: نفسه، ص:٢١.
٥) ينظر: نفسه، ص:٢١.

لذا يمكنني بعد هذا الحديث الذي تعرفنا من خلاله على عدد من المفاهيم المرتبطة بالحجاج، وعلاقتها بالحجاج من جهة أخرى، أن أقف عند الحجاج، لأتعرف على جذره اللغوي في المعاجم العربية، ثم أعرج من خلاله إلى المعنى الاصطلاحي للحجاج.

الحجاج:

أولا: المعنى اللغوي للحجاج:

في لغتنا العربية نجد الحجاج والمحاجة مصدر لفعل "حاجج" وفي معجم العين جاء قوله[١]: " والحُجَّة: وَجْه الظَّفَر على الخُصومة. والفِعل حاجَجْتُه فَحَججته. احتجَجْتُ عليه بكذا. وجمع الحُجَّة: حُجَجٌ. والحِجاج المصدر."

وفي لسان العرب لابن منظور وجد ما يلي[٢]: "حاجَجْتُه... حتى حَجَجْتُه أَي غَلَبْتُه بالحُجَجِ التي أَدْلَيْتُ بها، والحجة: هي البُرهان أو ما دُوفِعَ به الخصم، وتجمع الحُجَّة على حُجَجٌ وحِجاج، ويقال: حاجَّه مُحاجَّةً وحِجاجاً أي نازعه الحُجَّةَ، والتَّحاجُّ: التَّخاصُم، ورجل مِحْجاجٌ أَي جَدِلٌ، ومن أمثال العرب: لَجَّ فَحَجَّ؛ معناه لَجَّ فَغَلَبَ مَنْ لاجَّه بحُجَجِه.

ومن خلال هذه التحديات القاموسية يبدو أن لفظ الحجاج أو المحاجة يحمل في مضمونه دلالة ومعنى مستمدّين ممّا يشكّل سياقه أو شرطه التخاطبي المتمثل في (التخاصم) و(التنازع) و(الجدل) و(الغلبة) كعمليات مأخوذة هنا بمعانيها الفكرية والتواصلية[٣]. كما أنها تحمل فيما معناه الاستمرارية والتكرار وهذا ما نفهمه من قول ابن منظور: " حَجَجْتُ فلانًا إذا أَتَيْتَه مرَّة بعد مرة."[٤]

وعلى سبيل المقارنة تحيل لفظة (Argumentation) في معجم اللغة الفرنسية على عدّة معان أبرزها ما جاء في قاموس "روبير" (Robert): "القيام باستعمال الحجج"، وكذلك "مجموعة من الحجج التي تستهدف تحقيق نتيجة واحدة." ثم هو "فن استعمال الحجج أو الاعتراض بها في مناقشة معينة"[٥].

---

١) الفراهيدي، مادة (ح ج ج)، ص:٢٨٦-٢٨٧.
٢) ينظر: مادة (ح ج ج)، ص:٣٨.
٣) ينظر: د.عمارية حاكم: الخطاب الإقناعي في ضوء التواصل اللغوي، ص:١٣١.
٤) مادة (ح ج ج)، ص:٣٨.
٥) ينظر: د.عمارية حاكم: الخطاب الإقناعي في ضوء التواصل اللغوي، ص:١٣٢.

وفي القاموس نفسه أيضاً يشير الفعل (Argumenter) "إلى الدفاع عن اعتراض أو أطروحة بواسطة حجج أو عرض وجهة نظر معارضة مصحوبة بحجج"[١].

ثانيا: المعنى الاصطلاحي للحجاج:

يعد مفهوم الحجاج (المحاجة) من المفاهيم التي تحدث الالتباس لدى كثير من الباحثين، ويعود ذلك إلى تعدد مظاهر الحجاج وتنوعها كالحجاج الصريح والحجاج الضمني، إضافة إلى تعدد استعمالاته وحقوله مثل القضاء والفلسفة والمنطق وتباين مرجعياته، سواء في الخطابة، أو الخطاب المكتوب منه أو المنطوق، فضلًا عن خضوع الحجاج في دلالته إلى ما يميّز ألفاظ اللغة الطبيعية من رخوة وليونة تداولية، وكذلك من تأويلات متجدّدة وطواعية[٢].

على هذا الأساس يصعب تحديد سريع ودقيق لمفهوم الحجاج أو المحاجة؛ كما أنه من الصعب إلحاق الحجاج بالمنطق؛ ذلك أن آلياته وصيغه الممكنة لا تحتمل الشكلنة الصارمة، ولذلك تضفي تعييناته وسياقاته طابع النسبيّة ولا تخرج عن دائرة الممكن والمحتمل[٣].

هذا من جهة المنطق، أما على المستوى الإجرائي فإن الحجاج يستمد معناه وحدوده ووظائفه من مرجعية خطابية محددة ومن خصوصية الحقل التواصلي الذي يندمج في استراتيجياته الفردية والجماعية، ولا غرابة في هذه الحالة؛ لذلك نجد هناك حجاجاً خطابياً (لسانياً) وحجاجاً خطابياً (بلاغياً)، وآخر قضائياً أو سياسياً أو فلسفياً[٤].

وبناءً على ذلك، يصبح الحجاج بعدًا جوهرياً من أبعاد الخطاب الإنساني المتاح باللغة المنطوقة أو المكتوبة، وبقدر ما تختلف وتغتني أشكال ومضامين هذا الخطاب، بقدر ما تختلف وتتباين فيه درجات الفعالية الحجاجية[٥].

وإذا جئتُ إلى تعريف الحجاج أجدُ أنه عُرِّفَ من زوايا شتَّى، تدنو تارة من جوهر الحجاج، وتنأى عنه تارة أخرى ومن أهم التعريفات التي يبدو أنها تقترب من غيرها من جوهر الحجاج ما يلي:

---

١) ينظر: نفسه، ص:١٣٢.
٢) ينظر: نفسه، ص: ١٢٩-١٣٠.
٣) ينظر: نفسه، ص:١٣٠.
٤) ينظر:نفسه، ص:١٣٠.
٥) ينظر: نفسه، ص:١٣٠.

- الحجاج عند "أندرسين (Andersen) و "دوفر" (Dover) طريقة لاستخدام التحليل العقلي والدعاوي المنطقية، وغرضها حلّ المنازعات والصراعات واتّخاذ قرارات محكمة والتأثير في وجهات النظر والسلوك[١].

- الحجاج عند "بيرلمان" (Perelman) و"تيتكا" (Tyteca) طائفة من تقنيات الخطاب التي تقصد إلى استمالة المتلقين إلى القضايا التي تعرض عليهم أو إلى زيادة درجة تلك الاستمالة[٢].

- وبناءً على عنصر الاستمالة والمولاة التي بنيت عليها تعريفات برلمان وتتيكا، يعرّف كلّ من "ريك" (Rieke) و"سيلارز" (Sillars) الحجاج بأنه عملية عرض دعاوي تتضارب فيها الآراء مدعومة بالعلل والدعامات المناسبة بغية الحصول على الموالاة لإحدى تلك الدعاوي[٣].

وإلى جانب هذه التعريفات، تبرز تعريفات أخرى، ترى الحجاج فعلاً لغوياً أو عملية اتصالية أو جنساً من خطاب تفاعلي مع إبراز أهم مكوناته، على نحو ما نجد في تعريف "أوتس ماس" (Ritz mass) و"ديبورا شيفرين" (Deborah Schiffrin) وكل من "هاينمان" (Heinemann) و"فيفيجر" (Viehwerger). بينما منهم من أوجدَ أصناف عدة للحجاج فأرسطو في كتابه الخطابة يفرِّق بين ثلاثة أصناف للحجاج: حجاج النوازع (الباتوس)، والحجاج العقلي (اللوغوسي)، والحجاج الأخلاقي (الإيتوس)، ففي الوقت الذي نجد فيه الحجاج اللُّوغُوسِيّ يستند على موضوع الخطاب باعتبار ملامحه المحايثة، وتتولد النتائج عن المقدمات المحتملة، ويتم الاستناد على الوقائع، وترتيب وحدات الخطابة ومقومات الأسلوب، فإن البرهنة الأخلاقية أو الإيتوسية، تستند إلى صورة الخطيب وملامحه التي تبعث ثقة المتلقي. إنها ضرب من المقبولية العاطفية حيث يتمكن الخطيب بسبب هذه الثقة التي يمكن أن تكون عمياء في بعض الأحيان، أن تصنع الأعاجيب بالعامة[٤].

---

١) ينظر: نفسه، ص:١٣٢.
٢) ينظر: نفسه، ص:١٣٣.
٣) ينظر: نفسه، ص:١٣٣.
٤) ينظر: نفسه، ص:١٣٤. وينظر أيضا: د. حافظ إسماعيلي علوي: الحجاج مفهومه ومجالاته، دراسات نظرية وتطبيقية في البلاغة الجديدة، عالم الكتب الحديث/ إربد – الأردن، ط١/ ١٤٣١هـ - ٢٠١٠م، ج:٢/ الحجاج: مدارس وأعلام، ص:٦٠.

أما الحجاج البَاتوسي فإنه يستند إلى الملامح النفسية النزوعية للمتلقي، ذلك أنه متى ما استطاع الباث أن يتعرف على المتلقي ويقترب من عواطفه ونوازعه وميوله واختياراته تمكن من إقناعه[١].

كما يستقطب الخطاب الحجاجي مقومات شبه منطقية ومرجعية ولغوية، إذ اللوغوس يحيل أيضا في اليونانية على اللغة وتضام مفرداتها في أقوال مؤلفة، في حين أن الحجاج الإيتوسي والباتُّوسي يتغذيان بكل ما هو عقلاني أو عاطفي أو انفعالي؛ أي بعناصر مقامية لصيقة بالباث والمتلقي، وهما جانبان انفعاليان هامان في حياة الإنسانية وفي الحجاج؛ ذلك أن الحجاج لن تقوم له قائمة بدون هذين الضربين الحجاجيين الانفعاليين أو النفسيين[٢].

وخلاصة ما تقدم أن الحجاج جنس خاص من الخطاب يبنى على قضية أو فرضية خلافية، يعرض فيها المتكلم دعواه مدعومة بالتبريرات، عبر سلسلة من الأقوال المترابطة ترابطاً منطقياً، قاصداً إلى إقناع الآخر بهدف دعواه والتأثير في موقفه أو سلوكه تجاه تلك القضية[٣].

ومن خلال الوقوف عند أهم النظريات الحديثة المؤسسة للحجاج يكون من السهل عليَّ فهم الحجاج.

أهم نظريات الحجاج:

من الواضح أن مسألة التأثير في الجمهور ومحاولة استمالة الرأي العام نحو فكرة معينة هدف كل قائم بالإقناع والتأثير، ومن أجل ذلك ينصب اهتمام القائمين به على أفضل السبل للوصول إلى تغيير اتجاهات هذا الرأي أو بناء اتجاهات جديدة أو تعديلها أو لفت انتباه الجمهور نحو قضية معينة[٤].

---

١) ينظر: د. حافظ إسماعيلي علوي: الحجاج مفهومه ومجالاته، دراسات نظرية وتطبيقية في البلاغة الجديدة، ص:٦٠.
٢) ينظر: نفسه، ص:٦٠.
٣) ينظر: د: عمارية حاكم: الخطاب الإقناعي في ضوء التواصل اللغوي، ص:١٣٤.
٤) ينظر: نفسه، ص:١٢٦.

ولقد بدأ الاهتمام بالإقناع والتأثير بعد ظاهرة الدعاية النازية والدعاية الشيوعية، والدعاية الصهيونية بعد الحرب العالمية الأولى، حيث أصبحت الدعاية والتأثير على الرأي العام وعلى معنويات الشعوب والمقاتلين[١].

ويمتد الإقناع إلى مجال آخر وهو مجال تسويق البضائع فأصحاب المصانع والشركات يولون التسويق الإقناعي لبضائعهم في وسائل الإعلام أهمية كبرى، على اعتبار أن اقتناع المستهلك للبضاعة هو المحدد لمستقبل المؤسسة المنتجة[٢].

ولا يقف الإقناع والتأثير عند هذين المجالين، وإنَّما يتعدى ذلك إلى مجالات أخرى كالحملات الاجتماعية، والتسويق السياسي (تسويق الإيديولوجيات والأفكار ومشاريع الحكومة) وكذا مجال علم النفس العيادي، وكان نتيجة لذلك أن تراكمت البحوث العلمية في هذا المجال بشكل لم يصبح الإقناع والتأثير مجرّد طريقة فنية يمارسها الخطيب البليغ وإنما أصبحت علماً يدرس، فظهرت عدد من النظريات من أبرزها[٣]:

- **نظرية البرهان أو البلاغة الجديدة عند برلمان:**

تعد نظرية الحجاج التي طورها برلمان وتيتيكا من أهم الطروح المنبثقة عما يعرف اليوم ببحوث البلاغة المعاصرة، وهي بحوث تهتم أساساً بأساليب إجراء اللغة، وتنويعات الخطاب ومقاماته، وطبائع الناس المعنيين بكل تلفظ معين.

وقد ولد مصطلح البلاغة الجديدة عام ١٩٥٨م في عنوان أحد الكتب الشهيرة التي وضعها المفكر البولوني المولد البلجيكي المقام "برلمان شارل" Perelman(Charles) تحت اسم "مقال في البرهان: البلاغة الجديدة" يعتمد هذا الكتاب على محاولة لإعادة تأسيس البرهان أو المحاجّة الاستدلالية باعتباره تحديداً منطقياً بالمفهوم الواسع كتقنية خاصّة ومتفرِّدة لدراسة المنطق التشريعي والقضائي على وجه التحديد، وامتداداته إلى بقية مجالات الخطاب المعاصر[٤].

هذا عن مدرسة "بروكسل" البلجيكية، أما عن الشكلانية الروسية، فإنه يلاحظ عموماً أنَّ مبادئها تدور حول وظيفة اللغة التواصلية، وأنها ليست منبتة الصلة بالتقاليد البلاغية

---

١) ينظر: نفسه، ص:١٢٦.
٢) ينظر: نفسه، ص:١٢٦.
٣) ينظر: نفسه، ص:١٢٦.
٤) ينظر: نفسه، ص:٧٥.

الكلاسيكية، إنما هي اعتبار أن منظر الخطاب البرهاني يهتم بدوره بالأشكال البلاغية كأدوات أسلوبية ووسائل للإقناع والبرهان[١].

وإذا كانت مدرسة بروكسل والمدرسة الروسية تمثلان التيار الأول في البلاغة الجديدة، فهناك تيار ثان نشأ في الستينيات، يرى الباحثون بأنه يعمل في الاتجاه المضاد للتيار الأول وقد ولدت بلاغة هذا التيار في حضن البنيوية النقدية ذات النزوع الشكلاني الواضح، تتمثل حدتها في أنها تقوم في مقابل التقاليد المدرسية للبلاغة الفيلولوجية، ويمثلها جماعة ممن أطلق عليهم البلاغيون الجدد، معظمهم في فرنسا مثل: "جيرار جنيت" و "جان كوهين" و "تودوروف" أو "جماعة ليجا" كما يطلق عليها أحيانا يلتقون في كثير من مبادئهم وإنجازاتهم، مثل الدراسات المجازية واللّغوية في الثقافة الانجليزية والأمريكية على الرغم من الاختلاف بينهم في المناهج والغايات[٢].

وبالإضافة إلى التيارين السابقين هناك اتجاه ثالث مجاور للتيار الثاني، ومعتمد على السيميولوجيا من ناحية، والتداولية من ناحية أخرى، وقد تحول إليه في نهاية السبعينات بعض أنصار التيار الثاني أمثال "تودوروف" الذي اعترف عام ١٩٧٩م بأن السيميولوجيا يمكن أن تفهم باعتبارها بلاغة معاصرة، وقد اتضح بعد هذا أنّ مفهوم بلاغة الخطاب مرهون بالاعتداد بها كعلم لكل أنواع الخطاب، وهو علم عالمي في موضوعه ومنهجه، مهما اختلفت الأسماء التي تطلق عليه[٣].

نعود إلى كتاب "مصنف في الحجاج" لمؤلّفيه برلمان (Perelman) وتيتيكا (Tyteca) والذي شكل ظهوره سنة ١٩٥٨م فتحًا جديداً وأساسياً في عالم الخطابة الجديدة، إذ مثّل نظرة منطقية للحجاج، فقد استأنف برلمان تحليل التفاعل بين الباثّ والمتلقّي في الخطاب المكتوب، وكان حريصاً على الظهور بمظهر "المنطقيّ المتمكّن من آليات التفكير لا رجل بلاغة فحسب[٤].

يقدم برلمان تعريفاً للحجاج يجعله " جملة من الأساليب تضطلع في الخطاب بوظيفة هي حمل المتلقي على الاقتناع بما نعرضه عليه أو الزيادة في حجم هذا الاقتناع" معتبراً أنّ غاية الحجاج الأساسية إنما هي "الفعل في المتلقي على نحو يدفعه إلى العمل أو يهيّئه للقيام بالعمل،

---

١) ينظر: نفسه، ص:٧٥.
٢) ينظر: نفسه، ص:٧٦.
٣) ينظر: نفسه، ص:٧٦.
٤) ينظر: أ.د سامية الدريدي: الحجاج في الشعر العربي بنيته وأساليبه، ص:٢١.

على هذا النحو نتبيّن أنّ مؤلّف برلمان وتيتيكاه الموسوم بـ "مصنف في الحجاج" الخطابة الجديدة إنما ينزّل الحجاج في صميم التفاعل بين الخطيب وجمهوره. وصلة هذا العمل بالخطابة الأرسطيّة واضحة ولكن المؤلّفين لم يكتفيا مع ذلك بمجرد الأخذ والتقليد فلئن استندا في تعريفهما للحجاج على صناعة الجدل من ناحية وصناعة الخطابة من ناحية أخرى فإنّهما حرصا كلّ الحرص على جعل الحجاج أمراً ثالثًا مفارقاً لهما رغم اتصاله بهما. فالحجاج حسب التّعريف المذكور يأخذ من الجدل التّمشّي الفكري الذي يقود إلى التأثير الذّهني في المتلقّي وإذعانه إذعاناً نظرياً مجرداً لفحوى الخطاب وما جاء فيه من آراء ومواقف وهو يأخذ من الخطابة أيضا توجيه السّلوك أو العمل والإعداد له والحضّ عليه، ولكنّه يظلّ مختلفاً عن الخطابة والجدل من جهة كسره للثنائية التقليدية وجمعه بين التأثير النظريّ والتأثير السلوكيّ العمليّ، فهو خطابة جديدة بالفعل متّسعة كما رأينا[١].

يرى "برلمان" أن نظرية المحاجّة لا يمكن أن تنمو إذا تصوّرنا أنّ الدليل البرهاني، إنما هو مجرّد صيغة مبسّطة بديهية ولذلك فإن هدف "نظرية البرهان" هو دراسة تقنيات الخطاب التي تسمح بإثارة تأييد الأشخاص للفروض التي تقدّم لهم، أو تعزيز هذا التأييد على نوع كثافته[٢].

- **نظرية الحجاج في اللغة:**

إنّ الحديث عن الحجاج في اللغة يقتضي منّا التوقّف عند مؤلفات ديكرو (O.Ducrot) لا سيّما كتابه "الحجاج في اللغة" والذي شاركه في تأليفه جان كلود أنسكمبر (Jean Claud Anscombre) وفيه تحدّث عن حجاج مختلف عن الحجاج عند برلمان، فهو حجاج يقوم على اللغة بالأساس بل يكمن فيها بينما عرّف برلمان الحجاج باعتباره مجموعة أساليب وتقنيات في الخطاب تكون شبه منطقية أو شكلية أو رياضية[٣].

إن هذه النظرية والتي وضع أسسها اللغوي الفرنسي أزفالدديكرو (O.Ducrot) منذ سنة ١٩٧٣م، نظرية لسانية تهتم بالوسائل اللغوية وبإمكانات اللغات الطبيعية التي يتوفر عليها المتكلم، وذلك بقصد توجيه خطابه وجهة ما، تمكنه من تحقيق بعض الأهداف الحجاجية، ثم إنها تنطلق من الفكرة الشائعة التي مفادها: "أننا نتكلم عامة بقصد التأثير" ، وهي تحاول أن تبين

---

١) ينظر: نفسه، ص:٢٢.
٢) ينظر: د. عمارية حاكم: الخطاب الإقناعي في ضوء التواصل اللغوي، ص:٧٧.
٣) ينظر: د. أبو بكر العزاوي: اللغة والحجاج، ص:٨.

أن اللغة تحمل، بصفة ذاتية وجوهرية، وظيفة حجاجية، أي أن هذه الوظيفة مؤشر لها في بنية الأقوال نفسها، وفي المعنى وكل الظواهر الصوتية والصرفية والمعجمية والتركيبية والدلالية[١].

لقد انبثقت نظرية الحجاج في اللغة من داخل نظرية الأفعال اللغوية التي وضع أسسها أوستين وسورل، وقد قام ديكرو بتطوير آراء وأفكار أوستين بالخصوص واقترح في هذا الإطار، إضافة فعلين لغويين هما فعل الاقتضاء وفعل الحجاج[٢].

وتنتمي دراسة الحجاج إلى البحوث التي تسعى إلى اكتشاف منطق اللغة، أي القواعد الداخلية للخطاب، والمتحكمة في تسلسل الأقوال وتتابعها بشكل متنام وتدريجي، وبعبارة أخرى فإن الحجاج يتمثل في إنجاز تسلسلات استنتاجية داخل الخطاب[٣].

وتتعارض نظرية الحجاج في اللغة مع كثير من النظريات والتصورات الحجاجية الكلاسيكية التي تعد الحجاج منتمياً إلى البلاغة الكلاسيكية (أرسطو) أو البلاغة الحديثة (برلمان، أولبريختتيتيكا، ميشال مييرز...) أو منتمياً إلى المنطق الطبيعي (جان بليز غريز...)[٤]

ومن المهم الإشارة إلى مفهوم أساسي في نظرية ديكروالحجاجية، وهو التوجيه إذ اعتبر أن غاية الخطاب الحجاجي تتمثل في أن تفرض على المخاطب نمطاً من النتائج بوصفها الوجهة الوحيدة التي يمكن للمخاطب أن يسير فيها على هذا النحو وأقرّ ديكرو بسلطة الخطاب الحجاجي فهو في نظره خطاب يسد المنافذ على أي حجاج مضادّ فيحرص على توجيه المتلقي إلى وجهة واحدة دون سواها. وبذلك تنتهي إلى ميزتين أساسيتين تميّزان رؤية ديكرو الحجاجية هما التأكيد على الوظيفة الحجاجية للبنى اللغوية وإبراز سمة الخطاب التوجيهية[٥].

حقول الحجاج ومجالات استعماله:

من خلال ما سبق يبدو واضحًا أن الحجاج لا ينحصر في استعمالات خطابية ظرفية، إنَّما هو بعد جوهري في اللغة ذاتها، فنتج عن ذلك أنه حيثما وُجد خطاب في اللغة، فإن ثمة أستراتيجية معينة نعمد إليها لغوياً وعقلياً، إما لإقناع أنفسنا أو لإقناع غيرنا، وهذه الأستراتيجية في الحجاج نفسه هي التي تستمد خصائصها وقيمتها من الحقل الذي تتحقق فيه فيعطيها

---

١) ينظر: نفسه، ص:٨-١٤.
٢) ينظر: نفسه، ص:١٥.
٣) ينظر: نفسه، ص:٨-١٤.
٤) ينظر: نفسه، ص:١٤.
٥) ينظر: أ.د سامية الدريدي: الحجاج في الشعر العربي بنيته وأساليبه، ص:٢٣-٢٤.

الشرعية للتأثير فيه، وقد يكون هذا الحقل هو الحياة اليومية للناس وقيمهم أو يكون الفكر والتفكير من أبسط درجاته إلى أكثرها تعقيداً أو تجريداً[١].

ومن أجل الأهمية القصوى للحجاج، تسعى معظم الأجناس المعرفية إلى ضمّه إلى حضيرتها الخاصّة، ولهذا هو في تطور مستمر، بحيث أثري وطُعّم بمفاهيم ووظائف وتنظيرات مختلفة، ومن هذه الحقول التي ولجها الحجاج فأثر فيها وتأثر بها:[٢]

١- الحجاج والتداولية:

يرى الباحثون أن الحجاج ظاهرة متجسدة في الخطاب وبه يتحقق، وهو متلبس بألبسة لسانية وأسلوبية؛ لذا يعدّ التناول الألسني لظاهرة الحجاج ملتقى تتقاطع فيه مقاربات متباينة أشد التباين، منها اللسانيات العامة، والتداولية والأسلوبية البلاغية(٣).

ولئن كان البعض يعتقد أن دراسة الحجاج في الخطاب اللفظي هو شأن التداولية (Pragmatique)، فإن لهذا الاعتقاد ما يبرّره، إذ بالفعل نجد الخطاب الحجاجي يخضع ظاهرياً وباطنياً لقواعد شروط القول والتلقي؛ بعبارة أخرى إن كل خطاب حجاجي تبرز فيه مكانة القصدية والتأثير والانفعالية، ومن ثَمَّ قيمة الذوات المتخاطبة ومكانتها وأفعالها[٤].

ولكن مجال التداوليات مجال واسع ومتشعب؛ فهناك مجال تداولية البلاغيين، ومجال تداولية اللسانيين، ومجال تداولية الفلاسفة والمناطقة؛ ونظراً إلى تشعّب التداوليات ذهبت (أرمينيكو فرانسواز) "Armingaud Francoise" إلى القول: "إن التداولية كبحث في قمة ازدهاره لم يتحدّد بعد في الحقيقة، ولم يتم بعد الاتفاق بين الباحثين فيما يخصّ تحديد افتراضاتها، واصطلاحاتها"[٥]

وعلى الرغم من تداخل اختصاصات التداولية فإن الباحثة "أرمنيكو فرانسواز" تحاول الإجابة عما يلي[٦]:

من يتكلّم؟ وإلى من؟

ماذا نقول بالضبط حين نتكلم؟

---

١) ينظر: د. عمارية حاكم: الخطاب الإقناعي في ضوء التواصل اللغوي، ص:١٤١.
٢) ينظر: نفسه، ص:١٤٢.
٣) ينظر: نفسه، ص:١٤٢.
٤) ينظر: نفسه، ص:١٤٣
٥) ينظر: نفسه، ص١٤٤.
٦) ينظر: نفسه، ص:١٤٤.

ما هو مصدر التشويش والإيضاح؟
كيف نتكلّم بشيء ونريد شيئاً آخر؟

وتستدعي الإجابة عن هذه الأسئلة استحضار مقاصد التكلم وأفعال اللغة وبعدها التداولي، فالباحثة تحاول أن تستعلم عن المتكلم والمستمع، ثم عن نوع الرسالة أو الموضوع أو الخطاب، ثم عمّا يحيط بالرسالة من لبس أو غموض، وسؤالها الأخير استعلام عن الأشكال البلاغية من استعارة ومجاز وكناية وغيرها[١].

وجدير بالذكر أن هذه الأسئلة تنطوي على كل أنواع الخطاب بما في ذلك الخطاب الإقناعي الذي ينطوي على عدة مستويات أهمها المستوى الحواري أو التحاوري سواء كانت ذوات هذا التحاور غائبة أو حاضرة أو متعددة الأصوات والأمارات[٢].

إن الظاهرة التخاطبية – الحوارية أصلية في كل خطاب؛ غير أن الاتجاه الحجاجي في هذه الظاهرة يبدو أكثر وضوحاً على صعيد التواصل الفكري، ولهذا فإن أساس الحجاج في منظور بعض الاتجاهات التداولية هو الحوارية وما تتطلبه من عمليات حجاجية تتنوع وتتباين تقنيا بتنوع وتباين أنماط التحاور ومراتب الحوارية، هذا الأمر الذي دفع طه عبد الرحمن إلى الاعتقاد بأن "الحوارية تنقسم إلى الحوار" و"المحاورة" و "التحاور" وكل منها يخضع لمنهج حجاجي استدلالي، وآلية خطابية، وبنية معرفية، وشواهد نصية"[٣].

ويرى أحمد عراب أنّ الحوارية وحجاجها هي ذاتها من نتائج "العملية التواصلية" ومن ثم فمن الصعب جداً حصر كل اتجاهات المناقشة والتخاطب الحجاجي، حتى لو حاولنا أن نضع لذلك قواعد ومبادئ، أو مسلمات كتلك التي سماها كرايس (Crice) بمبادئ المناقشة القائمة على "التعاون"(*)[٤].

---

١) ينظر: نفسه، ص:١٤٤.
٢) ينظر: نفسه، ص:١٤٤-١٤٥.
٣) ينظر: نفسه، ص:١٤٥.
***) لمعرفة المزيد عن مبادئ المناقشة عند كرايس، ينظر: نفسه، ص: ١٤٦.**
٤) ينظر: نفسه، ص:١٤٥-١٤٦.

٢- الحجاج واللسانيات:

تهدف المقاربة اللسانية إلى معالجة ظاهرة "الحجاج" كظاهرة لسانية – نصية لا يمكن تفسيرها دون إبراز مراتب المتكلمين وأدوارهم في أفعال الكلام؛ ودون إغفال العناصر والروابط الحجاجية التي هي بمثابة أدوات لسانية[١].

ومن الذين اهتموا بالتحليل اللساني للحجاج "إ. بنفنيست" (I.Benveniste) و "أ.ديكرو" (O.Ducrot) وآخرون، ومن أبحاث "بنفنيست" نفهم أن اللغة لا يمكن أن تتحقق فعلياً إلا بواسطة التلفظ (Enonciation) وحينئذ تتحول اللغة إلى خطاب يجسد علاقة بين متكلم ومستمع؛ ذلك أن اللغة قبل التلفظ لا تكون سوى إمكانية لغوية، وبعد التلفظ تصبح بمثابة الخطاب الذي يصدر عن متكلم في شكل صورة ناطقة تستهدف مستمعاً، يبعث تلفظاً آخر ارتجالياً"[٢].

ومن زاوية أخرى يؤكد اللساني (بنفنيست) على أن "التلفظ يتميز بحدّة العلاقة الخطابية مع الشريك، سواء أكان شريكاً حقيقياً أو متخيّلاً فردياً أو جماعياً، وهذه الخاصية تطرح بالضرورة ما يمكن أن نطلق عليه، الإطار التشخيصي للتلفظ"، وعلى هذا الأساس، فإنّ التلفظ يتخذ من بين أشكال الخطاب "صورتين" ضروريتين؛ الأولى بمثابة مصدر التلفظ وتمثل الثانية هدف أو غرض التلفّظ، إذن فالقضية هنا تتعلق ببنية الحوار[٣].

وفي هذا السياق؛ ابتدع "ديكرو" مفهوم "المتلفّظ – متعدد الأصوات- لحلّ مشكلة تحليل بعض الأقوال التي لا نعرف بالضبط لمن ينسب فيها الكلام، هل لمتكلّم واحد، أم لأكثر من متكلم[٤].

وإذا كان الاتجاه اللساني يجعل (معنى) القول يتعارض مع (قيمة) القول والذي يترتبّ عليه تعارض الدلالة مع التداولية، فإن للّساني ديكرو اعتقاداً آخر مفاده "أنّ المعنى لا يحدد من دون الرجوع إلى مقاصد القول وحجاجه" وهو طرح لا يفصل بين البعد التداولي والبعد الدلالي[٥].

---

١) ينظر: نفسه، ص:١٤٧.
٢) ينظر: نفسه، ص:١٤٧.
٣) ينظر: نفسه، ص:١٤٧-١٤٨.
٤) ينظر: نفسه، ص:١٤٨.
٥) ينظر: نفسه، ص:١٤٨- ١٤٩.

ويفرق الباحث (ديكرو) بين الاستدلال العقلي وبين الخطاب؛ إذ الأول لا يشكل في اعتقاده خطاباً؛ لأن كل قضية من قضايا الاستدلال تحيل بمفردها إلى حالة واقعية أو افتراضية من حالات الواقع، وهكذا يقول ديكرو: "بالنسبة لي، إنّ كلاً من الاستدلال العقلي والخطاب ينتميان إلى نظامين مختلفين، أي نظام ما نطلق عليه عادة "المنطق" ونظام ما أطلق عليه "الخطاب"[١].

ولعل (ديكرو) بكلامه هذا يريد تنبيه الباحث إلى نتيجة مفادها "إن الخطاب اللفظي يتوفر على خاصية حجاجية مبطنة له دون أن يكون لهذه الخاصية معايير منطقية خارجية. وحجاج هذا الخطاب يتجلّى في العلاقات بين المنطوقات والأقوال، وهي علاقات مكونة لتلك الأقوال وتوجّهها في مجتمع ما توجيها معيّنا. وانطلاقاً من هذه النتيجة، راح كل من "ديكرو" و "ج.ك. أسكومبر" يطلقان على الحجاج الخطابي اسم "الحجاج داخل اللغة"[٢].

إذ يتعلق الأمر هنا بحجاج يمكن وصفه بـ "منطق الكلام" أي تلك القواعد الداخلية للخطاب والتي تتحكّم في ترابطه وتسلسله. ومما سبق ذكره نستنتج أن كثيراً من أفعال الكلام لها وظيفة حجاجية، خاصة تلك الأفعال التي تهدف إلى توجيه المتلقي نحو مرمى معين أو صرفه عنه[٣].

وخلاصة هذا العرض الذي يجعل استعمال الحجج ليس عنصراً يضاف إلى اللغة، بل يسري فيها سرياناً طبيعياً، سوف يميّز بين الدليل (الحجة القاطعة) وبين الحجة العادية من جهة، وسوف يولي اهتمامه التحليلي لإبراز نظام وتراتبية الحجج (حجج قوية، وحجج ضعيفة) أو (حجج عليا، وحجج سفلى) بالنسبة إلى نتيجة معينة من جهة ثانية[٤].

٣- الحجاج والأسلوبية:

إن الفعالية الحجاجية كفعالية خطابية لا تظهر وتنحسم لغوياً إلّا بمهارات أسلوبية، وتأثيرات بلاغية فهذه العوامل تخضع للشروط الإبداعية والابتكارية كمتطلبات جمالية وألبسة يتلبسها مسار الحجاج وعلاقاته الداخلية، ولا يخفى على أي باحث أن قيمة هذه العوامل تتفاوت من نص حجاجي إلى آخر، فالأساليب ومهارات البيان والتبيين تقوّي الحجج وتزيد من فعاليتها؛

---

١) نفسه، ص:١٤٩.
٢) ينظر: نفسه، ص:١٤٩.
٣) ينظر: نفسه، ص:١٤٩-١٥٠.
٤) ينظر: نفسه، ص:١٥٥.

أي أنها تعمل لصالح التأثير والإقناع، لذلك يمكن النظر إليها كظواهر أدبية وخطابية قائمة الذات؛ كما يمكن النظر إليها في علاقاتها بأدوارها الحجاجية وقيمتها الإقناعية[١].

وعليه إذا كان الحجاج قد بقي جذوره مع التداولية واللسانيات، فإنه لم يهمل عند البلاغيين والأسلوبيين الذين اهتمّوا بتحديد وتصنيف أنواع الحجج والأساليب الحجاجية وقيمتها الإقناعية، فعلى الرغم من أن أنواع الحجج والأساليب عديدة لا يمكن حصرها نهائياً؛ إلا أننا نجد كل من "ج.ج.روبريو" (J.J.Reberieu) في كتابه "عناصر الخطابة والحجاج" و "ج. روس" (J.Russ) بكتابها "المناهج الفلسفية" حاولا أن يحدّدا هما أيضاً أنماط الخطاب الحجاجي[٢].

وبالإجمال فإنّ اللغة باعتبارها نسقاً دلاليّاً لفظياً استراتيجياً في التواصل الإنساني تتفوّق على باقي الأنساق الدلالية الأخرى؛ لكونها على حدّ تعبير "ر.بارث" تمدّنا بالمعنى، بل هي نموذج المعنى في حدّ ذاته، ثم إن اللغة اللفظية بطبيعتها تؤثر ووجدت لتؤثر. فخاصية المعنى وخاصّة التأثير في اللغة الطبيعية تفسّران لماذا لا يخلو كلامنا من حالات الاستدلال والمحاجّة؟ ولماذا لا تخلو أساليب التعبير والقول من أفعال استدلالية وأدوات لغوية – نحوية - لسانية تنفصل أجزاء الجمل وتجمعات الجمل، وتستسيغها العقول والمعايير المتعارف عليها لدى جماعة بشرية معينة[٣].

وإذا كان التعبير عمادة الجمل، وهي بدورها عمادة المعنى؛ فإنّ اختيار مناسبات وكيفيات استعماله أمور تبقى من اختصاص المتكلم ونوعية أسلوبه. ومن وجهة نظر دمشقية عفيف تنطلق الأسلوبية اللغوية من الأسلوب باعتباره "قائما على استخدام الموارد الإبلاغية للغة، لصياغة الفكرة بأقصى ما يمكن من الفعالية"[٤].

ونظراً إلى ذلك التداخل الحاصل بين القول الشفاهي والقول الخطي (المكتوب) وبإحالة أحدهما على الآخر، فإنه لا يمكن إهمال تلك الظواهر الأسلوبية التي تتدخل سواء في إيصال المحتويات والدلالات أو في تحقيق التأثير؛ لأن هذه الظواهر تتعلق بكيفية انتقاء عناصر العبارة، وتناغم الأصوات اللغوية، وإيقاع العبارة ونبراتها، والاستعارة والاشتقاقات، وباقي الطاقات الإبلاغية والتعبيرية التي تلعب أدواراً متناقضة بالنسبة إلى وضع الحجج، داخل تناصية

---

١) ينظر: نفسه، ص:١٥٠-١٥١.
٢) ينظر: نفسه، ص:١٥١.
٣) ينظر: نفسه، ١٥٢.
٤) ينظر: نفسه، ص:١٥٢.

معينة، ولكن هذه الأساليب والتعبيرات لا يمكنها أن تؤثر أو تقنع من دون مضمون، أي من دون التنسيق ما بين المعاني والأفكار، ومن دون العلاقة الحجاجية القائمة على تلك القسمة العادلة بين الناس والمتمثلة في العقل[١].

٤- الحجاج والبلاغة:

إذا كان أرسطو قد نظر إلى البلاغة على أنها هي نفسها الخطابة بعدها قوة تتكلف الإقناع الممكن في كل واحد من الأمور المفردة، فإنني أجد في التراث العربي فرقاً واضحاً بين كل من الخطابة والبلاغة، كون البلاغة أشمل وأعم من الخطابة التي هي جنس من أجناس التواصل وفن القول بخلاف البلاغة التي هي بعد أسلوبي في هذا القول[٢].

وإذا كانت الخطابة شديدة الارتباط بالشعر عند العرب، فقد فصل أرسطو بين الخطابة (الريطوريقا) وبين الشعر (البويتيقا) إذ الخطابة عنده قوة تتكلف الإقناع، وهذا الإقناع يتطلب بالضرورة قواعد ووسائل يمكن اعتبارها منهجية، لأنها تدخل في صميم بناء الخطابة، وعناصر هذا البناء ثلاثة[٣]:

- وسائل الإقناع أو البراهين.
- الأسلوب أو البناء اللغوي.
- ترتيب أجزاء القول.

وهناك أيضا عنصر الإلقاء الذي أضافه الدارسون المحدثون بعد أرسطو، ومنهم البلاغيون العرب باعتباره عنصراً مستقلاً يتضمن الحركة والصوت[٤].

خلاصة القول إنه إذا كان الحجاج قد لقي مكانة في الحقول السابقة فإنه لم يعدمها كذلك في حقول أخرى: كالقضاء(*)، وحقل الفلسفة(**)، والفقه(***) بل يفترض "ش. برلمان" أن

---

١) ينظر: نفسه، ص:١٥٢.
٢) ينظر: نفسه، ص: ١٥٣.
٣) ينظر: نفسه، ص:١٥٣.
٤) ينظر: نفسه، ص:١٥٣.
*) ويعد القضاء أحد المجالات التي تستدعي الحجاج والحجة؛ وذلك لما يتسم به هذا المجال من مرافعة ومداولة، وسجالات وتأويلات ومحاكمات، تتم من خلال أطراف أساسية هي: القاضي والمحامي والمدعي العام...، ولأن المرافعة قبل كل شيء هي خطابة ومحاجة، كما أن المداولة هي الأخرى تفسير وحجاج، تقوم على التحاور، من هنا يمكننا القول إن القضاء وأحكامه تشكل مجالا خصبا للتدليل والحجة، وفق قوانين هذا الحقل وضوابطه. ينظر: نفسه، ص: ١٤٢-١٧٩.
**) ويعد الحجاج بعدا جوهريا في الفلسفة، على الرغم من أن الممارسات والاستدلالات الفلسفية ليست مقصودة لذاتها وإنما لها غايات بعضها تعليمية وعقلية (إقناعية، حوارية،...) وبعضها منهجية وفكرية (مجالية، جدلية، تحليلية، نقدية،...) وكل ذلك في ارتباط عضوي مع ما تتطلبه روح التفلسف، التي تقتضي وضع الإشكالات وتشييد الأطروحات والمواقف والمنظورات باعتماد الحجج والاستدلالات اللفظية التي تفضي

الحجاج يغطي كل مجال الخطاب الذي يهدف إلى الإفهام والإقناع، مهما كان المتلقي ومهما كانت الطريقة المتبعة؛ ولهذا كان حديثنا الآتي يركز على الخطاب الحجاجي وأهم خصائصه وسماته التي تميزه من غيره من أصناف الخطاب، ثم نعرج بعده للحديث عن ثلاثية الباث والمتلقي والمقام في الخطاب الحجاجي، والتي هي أساس نجاح أية عملية حجاجية فلولاها ما كان هناك خطاب حجاجي.

النص والخطاب:

إن الحديث عن الخطاب الحجاجي، يقودنا بالضرورة للحديث عن ثنائية النص والخطاب، والسبب في ذلك يعود إلى التداخل والتشابك بين الاصطلاحين، حتى غدا معه القارئ غير قادر على الفصل بينهما، فهل النص هو الخطاب؟ وما هي سمات كل منهما؟ وما الفروق بينهما إن وجدت؟ وما هو المصطلح الذي سأذهبُ إليه في هذه الدراسة: النص الحجاجي أم الخطاب الحجاجي؟ ولماذا؟

أولا: النص(*):

اتفق الباحثون في مجال علم النص(**) على أن النص هو وحدة التحليل الكبرى، إلا أنهم اختلفوا في تحديد طبيعته الأساسية، فتعددت تعريفاتهم له، وذلك بحسب اتجاهاتهم والمدارس التي ينتمون إليها.

إلى قضية الإيمان والاعتقاد؛ إذ يتوجب على المعتقد إقناع الآخر بالحجة والحجج لكي يتقوى إيمانه، وبهذا الصدد يقول "هبير قريني" (H. Grainier): "عندما أعمل على الإقناع فإنّي أرغب في اقتسام اعتقادي مع الآخرين علماً بأنّ التفكير عندي، يعني التفكير مثلي" كما أن الحجة التي تبتغيها الفلسفة بحاجة إلى حجة قاطعة لا إلى مجرد الحجة العادية ذلك أن الفلسفة في أصلها جدلا ومناقشة، قبل أن تصبح أنساقا ومتونا وقبل أن تتعدد مذاهبها ومسالكها واتجاهاتها. ينظر: نفسه، ص:١٤٢-١٧٩.

***)ومن الحقول التي يطولها الحجاج أيضًا هي الفقه، ذلك أن "صياغة الفقه هي التي يقتدر بها الإنسان على أن يستنبط تقرير شيء ممّا لم يصرّح واضع الشريعة بتحديده على الأشياء التي صرّح فيها بالتحديد والتقدير، وأن يتحرى تصحيح ذلك حسب عرض واضع الشريعة بالملة التي شرعها في الأمة التي لها شرع" على حد تعبير "الفارابي". ينظر: نفسه، ص:١٤٢-١٧٩.

---

*) ورد في لسان العرب عدة معاني للنص ، يقول ابن منظور في مادة (نصص) : "النَّصُّ: رَفْعك الشيء. نَصَّ الحديث يَنُصُّه نصًا: رَفَعَه. وكل ما أُظْهِرَ، فقد نُصَّ... والنَّصُّ والنَّصِيصُ: السير الشديد والحثُّ، ولهذا قيل: نَصَصْتُ الشيء رفعته، ومنه مِنَصَّة العروس. ابن منظور: لسان العرب، مادة (ن ص ص)، ص:٣٩٣٠.

**) يهدف علم النص إلى استقصاء بعض إشكاليات مصطلح النص وعلم النص؛ من حيث تعدد مصطلحاتهما وتشعب تعريفاتهما بوضع حد للنص، وإبراز سماته النصية (التماسك والانسجام) بالإضافة إلى التعرض إلى اتجاهاته وأسسه المعرفية. ينظر: فهيمة لحلوحي: علم النص: تحريات في دلالة النص وتداوله، قسم اللغة العربية- كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيصر- بسكرة (الجزائر)، ص:٢٠٧-٢١٣.

والنص في الاصطلاح الحديث يتحدد باستقلاليته وانغلاقه، أي أنه إنتاج لغوي لفظي، له بداية ونهاية، ويملك استقلالية نسبية، ويتحدّد بأنه أي النص ليس ملفوظاً أو مكتوباً ينهض على علاقات غير كاملة، فهو مستقل ومكتمل في شكله (المستوى السطحي) وتام في المضمون (المستوى العميق)، ومن ثم فالنص هو القول اللغوي الذي تتجلى فيه خصائصه الجوهرية (الثبات، التركيب، الاستقصاء، الاقتصاد) لفصله عن كل ظاهرة غير مكتملة أو غير تامة كوصف هلمسليف (L.Hjelmslev) كلمة "نار" نصاً، أو عند بعض الباحثين كوصف "ممنوع التدخين" نصاً، انطلاقًا من مبدأ الاكتمال والاستقلالية، وترتبط هاتان السمتان بطرح أحد الباحثين اللغويين المحدثين في تحديد النص بأنه: "القول اللغوي المكتفي بذاته، والمكتمل في دلالته"، ومن ثم فكل ظاهرة لا تتضمن هذا الشرط لا تعدُّ نصاً؛ بل هي اللانص[١].

والنص في قاموس اللسانيات: يعني "مجموع الملفوظات اللسانية الخاضعة للتحليل، فهو إذن عينة من السلوك المكتوب والمنطوق" يتمحور هذا التعريف حول استعمال اللغة في صورتيها المكتوبة والمنطوقة وهو تعريف عام[٢].

بينما نجد النص في الموسوعة اللغوية هو علامة لغوية تتجسد بالكتابة أو المنطوق، وهي وجهان: أحدهما يمثل المستوى السطحي للنص بواسطة الدوال، وثانيها المستوى العميق للنص الذي يتمثل في المدلولات. وتحكمه معايير نصية هي: الموقفية والإعلامية والقصدية والسبك[٣].

وينطلق كلينز (Kleines) في تحديده للنص من منظور نظرية التواصل اللغوي الشامل مركزها المستوى التداولي للنص في قوله: "إن النص بوصفه وحدة كلامية تامة مستقلة نسبياً يحققها المتكلم بهدف معين، وفي إطار ظروف مكانية وزمانية محددة ويفرق بينها مجرد توال لأي عدد من الجمل"[٤].

---

١) ينظر: فهيمة لحلوحي:علم النص: تحريات في دلالة النص وتداوله ، ص:٢١٦.
٢) ينظر: فهيمة لحلوحي:علم النص: تحريات في دلالة النص وتداوله، ص:٢١٧.
٣) ينظر: نفسه، ص:٢١٨.
٤) ينظر: نفسه، ص:٢١٩.

ويحظى النص عند شميث[*] بمكانة خاصة، يشمل هذا الاهتمام النص المكتوب والنص المنطوق، والنص الأدبي وغير الأدبي، بمعنى نصوص اللغات الطبيعية، لذا يتمحور تعريف شيمث للنص حول محورين أساسيين هما[١]:

المحور الأول: يرتكز على وحدة الموضوع.

المحور الثاني (التداولي): يرتكز على عنصرين متلازمين، هما:

- المخاطب/ المتكلم: منتج الطاقة الإنجازية.
- المخاطَب: صاحب أثر الطاقة الإنجازية.

يتضح من هذين المحورين ارتباط مفهوم النص عند شميث بالوظيفة التواصلية التي تتموقع حول هذه الثنائية التلازمية والتي تحيل إلى وظيفة الخطاب من منظور الخطاب البلاغي القديم والتي تتمثل في الوظيفة الإقناعية، ويمكن التمثيل لهذه العلاقة في الشكل المقابل[٢]:

المخاطِب (الغرض) ← المخاطَب (الاستجابة) ← الإقناع

كما اقترح كل من الباحثين (دي بوجراند) و(دريسلر)[**] لفهم النص وإنتاجه واستعماله أن تتوافر له سبعة معايير تحقق للنص نصيته أي "ما يكون به الملفوظ نصاً" وتتمثل هذه المعايير في[١]:

---

*) وليس شميث وحده من أشار إلى الوظيفة التواصلية للنص، بل نجد فان ديك يفرق بين الخطاب والنص، وينظر للنص على أنه بناء نظري مجرد يتجسد من خلال الخطاب بوصفه فعلًا تواصليًا، وفي ذلك إشارة مهمة إلى الجانب التداولي في النص، يقول في مادة (نص): "إن الخطاب هو في آن واحد فعل الإنتاج اللفظي، ونتيجته الملموسة والمسموعة والمرئية، في حين أن النص هو مجموع البنيات النسقية التي تتضمن الخطاب وتستوعبه، وبتعبير آخر: إن الخطاب هو الموضوع المجسد أمامنا كفعل، أما النص فهو الموضوع المجرد والمفترض أنه نتاج لغتنا العلمية ". ينظر: عيدة مسبل العمري: الترابط النصي في رواية النداء الخالد لنجيب الكيلاني؛ قسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب/ جامعة الملك سعود، الفصل الدراسي الثاني/ ١٤٣٠هـ، ص:٧.

١) ينظر: فهيمة لحلوحي: علم النص، ص:٢٢٥.

٢) ينظر: نفسه، ص:٢٢٥.

**) هذه المعايير النصية السبعة اقترحها (دي بوجراند) وتناولها في كتابه (مدخل إلى اللسانيات النصية) الذي شاركه (فولفكا نغدريسلر) في تأليفه، وذكرا فيه أهم مفاهيم تحليل الخطاب. ينظر: عيدة مسبل العمري: الترابط النصي في رواية النداء الخالد لنجيب الكيلاني، ص:١٠.

- بعضها يتصل بالنص في ذاته وهما:

١- السبك (Cohession).
٢- الالتحام (Coherence).

- وبعضها ما يتصل بمستعملي النص: سواء أكان منتجاً أم متلقياً ، وهما:

١- القصد (Intentionality).
٢- القبول (Acceptebility).

- ومنها ما يتصل بالسياق الخارجي للنص، وهما:

١- رعاية الموقف (Situationality).
٢- التناص (Intertextuality).
٣- الإعلامية (Informalitivity).

ما نستخلصه من تعريفات النص السابقة، تركيز علماء النص على الجانب الدلالي والتداولي في النص إضافة إلى الجانب النحوي، ويجب أن تتضافر هذه الجوانب جميعا، لتؤدي غرض الترابط بين أجزاء النص.

أما (تودروف) له مفهوم آخر للنص، فهو يرى أن النص يمكن أن يكون جملة، كما يمكن أن يكون كتابًا تامًا، ويعرف باستقلاله وانغلاقه، أما عن مكونات النص يقول: "نستطيع أن نتكلم عن الوجه الملفوظ للنص ونقول: إنه مكون من كل العناصر التي تكون الجمل: العناصر الصوتية، والقاعدية، إلى آخره. كما نستطيع أن نتكلم من جهة أخرى عن الوجه النحوي للنص، ولا يكون ذلك بالرجوع إلى نحو الجمل، ولكن بالرجوع إلى العلاقات القائمة بين الوحدات النصية مثل: الجمل، ومجموعات الجمل. ويمكننا أن نتكلم عن الوجه الدلالي للنص، وهو عبارة عن منتج معقد للمضمون الدلالي تنتجه الوحدات اللسانية"[٢].

من خلال ما سبق نستنتج أنه من الصعب إيجاد تعريف جامع مانع للنص؛ لما يتسم به من التعقيد والتشعب، وعلى الرغم من هذا التعقد والتباين في التعريف عند النصيين تبعاً للتعدد والتباين في المدارس اللغوية التي ينتمون إليها أو الاتجاهات التي يمثلونها، فإن هناك قاسماً

---

١) ينظر: فهيمة لحلوحي: علم النص، ص:٢٢٦.
٢) ينظر:عيدة مسبل العمري: الترابط النصي في رواية النداء الخالد لنجيب الكيلاني، ص:٦.

مشتركاً بين جل التعريفات وهو التأكيد على خاصية تماسك النص، وعليه كان النص – عند معظمهم – عبارة عن نسيج من الكلمات يترابط بعضها ببعض[١].

ثانيا: الخطاب[*]:

فكما نال مفهوم النص قدرًا من التنوع، فقد نال مفهوم الخطاب قدرًا منه أيضا، وذلك بتأثير الدراسات التي أجراها عليه الباحثون، حسب اتجاهي الدراسات اللغوية الشكلية والدراسات التواصلية، ولهذا فالخطاب يطلق على أحد مفهومين، وهما[٢]:

١- ذلك الملفوظ الموجه إلى الغير، لإفهامه قصدًا معينًا.
٢- الشكل اللغوي الذي يتجاوز الجملة.

وقد تناوله أكثر من باحث وفق المفهوم الأول، إذ انطلق (قيوم) من الثنائية التي أصبحت معهودة منذ (سوسير) أي اللغة والكلام، والتي تكون اللسان ويفرق (قيوم) في وضع العلامة اللسانية بين مستوى اللغة ومستوى الخطاب؛ إذ تكون العلامة اللسانية في اللغة دالا ذا مدلول واحد، في حين تتعدد مدلولاتها في مستوى الخطاب؛ لأنه ميدان استعمالها. وهناك من يعرف الخطاب بالنظر إلى ما ينفرد به بالممارسة داخل إطار السياق الاجتماعي بغض النظر عن رتبته حسب تصنيف النحويين، أي بوصفه جملة أو أكثر أو أقل ، فلا فرق بين هذه المصطلحات النحوية في الخطاب؛ لأنه الملفوظ منظوراً إليه من وجهة آليات وعمليات اشتغاله في التواصل، والمقصود بذلك الفعل عملية التلفظ. وبمعنى آخر يحدد (بنفنست) الخطاب بمعناه الأكثر اتساعاً بأنه: كل تلفظ يفترض متكلما ومستمعا، وعند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما[٣].

وقد ورد مفهوم الخطاب لأول مرة عند هاريس وقد حدَّه بأنه : "ملفوظ طويل أو هو متتالية من الجمل تكوِّن مجموعة منغلقة، يمكن من خلالها معاينة سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية، وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض". و بوصفه توزيعياً سعى (هاريس) في هذا التعريف إلى تحليل الخطاب بنفس التصور والأدوات التي تحلل بها الجملة في المنهج التوزيعي وتعرف (جوليا كريستيفا) "(J, Kristiva)" الخطاب بأنه "يدل على كل

---

١) ينظر: فهيمة لحلوحي: علم النص، ص:٢٢٣.
*) كما ورد مصطلح الخطاب في المعاجم العربية، ومنها لسان العرب، يقول ابن منظور في مادة (خطب): "خطب: الخَطْبُ: الشَّأْنُ أَو الأَمْرُ، صَغُر أو عَظُم... والخُطْبَةُ مَصْدَرُ الخَطِيبِ، وخَطَبَ الخاطِبُ على المِنْبَر... قال أَبو منصور: والذي قال الليث، إِنَّ الخُطْبة مَصْدَرُ الخَطِيبِ... وهو أَنَّ الخُطْبَةَ اسمٌ للكلام، الذي يَتَكَلَّمُ به الخَطِيب، فيُوضَعُ موضِعَ المَصْدرِ." ابن منظور: لسان العرب، مادة (خطب)، ص:١١١٣-١١١٤.
٢) ينظر: عيدة مسبل العمري: الترابط النصي في رواية النداء الخالد لنجيب الكيلاني، ص:١١.
٣) ينظر: نفسه، ص:١٢.

لفظ يحتوي داخل بنياته الباث والمتلقي، مع رغبة الأول التأثير في الآخر". أما (ميلشر) فيوجز تعريف الخطاب في أنه "الحوار"[١].

فالخطاب إذن إنجاز في المكان يقتضي لقيامه شروطاً، أهمها المخاطِب والخطاب والمخاطَب، ولفظ الخطاب من حيث معناه اللغوي يدل على كل ملفوظ أكبر من الجملة منظورا إليه من حيث قواعد التسلسل الجملي، ومن وجهة نظر اللسانيات فإن الخطاب لا يمكن أن يكون سوى مرادف للملفوظ، فالهدف الأساس من استعمال الكلام هو إيصال رسالة ما إلى شخص معين أو إلى مجموعة من الأشخاص، ولذلك فإن استعمال الكلام يستوجب وجود ثلاثة عناصر لا يكون الحديث إلا بها[٢]:

١- المرسل (المتكلم) الذي يؤلف المرسلة تبعا لأهوائه ورغباته.
٢- المتلقي (المستمع) الذي يتلقى فحوى الرسالة.
٣- نص الرسالة.

ويذكر محمد العبد الفروق الأولية بين النص والخطاب، ومن أهمها ما يلي[٣]:

١- ينظر إلى النص من حيث هو بنية مترابطة تكوِّن وحدة دلالية، وينظر إلى الخطاب من حيث هو موقف، ينبغي للغة فيه أن تعمل على مطابقته.

٢- الخطاب أوسع من النص؛ فالخطاب بنية بالضرورة، ولكنه يتسع لعرض ملابسات إنتاجها وتلقيها وتأويلها، ويدخل في تلك الملابسات ما ليس بلغة، كالسلوكيات الحركية المصاحبة إيجابياً للاتصال.

٣- النص في الأصل هو النص المكتوب، والخطاب في الأصل هو الكلام المنطوق، ولكنه يتلبس بصورة الآخر على التوسع؛ إذ يطلق النص على المنطوق، كما يطلق الخطاب على المكتوب كالخطاب الروائي.

٤- يتميز الخطاب عادة بالطول؛ وذلك أنه في جوهره حوار أو مبادلة كلامية. أما النص فيقصر حتى يكون كلمة مفردة (مثل: سكوت !) ويطول حتى يصبح مدونة كاملة (مثل: رسالة الغفران).

---

١) ينظر: نفسه، ص:١٢.
٢) ينظر:أ.د: نعمان بوقرة: الخطاب الأدبي ورهانات التأويل قراءات نصية تداولية حجاجية، عالم الكتب الحديث/ إربد- الأردن، ط١/ ٢٠١٢م، ص:١٨، وينظر أيضاً: عيدة مسبل العمري: الترابط النصي في رواية النداء الخالد لنجيب الكيلاني ص:١٢.
٣) ينظر: نفسه، ص:١٣.

وهكذا يتبين أن التفرد الأكثر أهمية بين النص والخطاب، هو اقتران الخطاب بالموقف أو السياق التواصلي الذي يدور فيه، مما يدخِل ضمنه نماذج الحوار، كما أنه يميل إلى الطول[١].

أخلصُ مما سبق إلى أنني في دراستي هذه أعتمد مسمى "الخطاب الحجاجي" وذلك باعتماد من الأستاذ المشرف أيضا؛ كون الخطاب أعم وأشمل لا سيما وأنني في دراستي هذه أقف عند الصورة وأستنطقها وهي ليست مكتوباً ولا ملفوظاً؛ لذا فالخطاب وحده يتسع لعرض ملابسات إنتاجها وتلقيها وتأويلها، كما أن النصوص التي أتعامل معها أستطيع القول إنها نصوص حوارية تستهدف القارئ والمتلقي، فتجعله متحاوراً معها، وحاضراً في جل تفاصيلها، فضلاً عن المكان أو مقام التحاور وحضوره في مدونة الدراسة.

الخطاب الحجاجي:

إن الاستعمال الاجتماعي للكلام يبرز للحجاج سمة مميزة فكلّ حجّة تفترض حجّة مضادّة ولا وجود البتّة لحجاج دون حجاج مضادّ، وذلك لأن الحقيقة متى تنزّلت في إطار العلاقات الإنسانية والاجتماعية صعب إدراكها وأضحت محل نزاع وجدال في غياب الحجج المادية والموضوعية[٢].

وأرى بأن الحجاج هو أوسع من أن يكون حجة وحجة مضادة لها، بل هناك حجاج لا يقوم على مبدأ دحض الحجة لتحل محلها حجة أخرى يمكن عدّها حقيقة إلا في الموضوعات اليقينية التي لا تقبل الاحتمالات. فميدان الحجاج إذن ليس الصّادق الضروري ـ وهو ما يميّزه من البرهنة ـ وإنّما الممكن المحتمل لذا يقول جيل دكلارك (Gilles Declercq) "إنّ الحجاج وهو يتّخذ من العلاقات الإنسانيّة والاجتماعية حقلا له يبرز كأداة لغويّة وفكريّة تسمح باتّخاذ قرار في ميدان يسوده النّزاع وتطغى عليه المجادلة"[٣].

والواقع أن التعريفات التي قدمت للحجاج والتي حاولت فيها الإحاطة تسوقنا في أغلب الأحيان إلى الحديث عن الخطاب الحجاجيّ، هذا الصّنف من الخطابات الذي يختلف عمّا سواه من جهة هدفه الذي يمكن اعتباره دون ريب برهانيّا فإذا كان قصده معلناً واستدلاله واضحاً وأفكاره مترابطة فلأنه يحرص كل الحرص على الإقناع: إقناع المتلقي بوجهة نظره أو طريقته

---

١) ينظر: عيدة مسبل العمري: الترابط النصي في رواية النداء الخالد لنجيب الكيلاني، ص:١٣.
٢) ينظر: أ.د: سامية الدريدي: الحجاج في الشعر العربي، ص:٢٤.
٣) ينظر: نفسه، ص:٢٤.

في تناول الأشياء، بل قد يحاول حمله على الإذعان دون اقتناع حقيقي فهو يلزم صاحبه على نحو صارم بما جاء فيه بل يورّطه بشكل واضح جليّ[١].

على هذا النحو يمكن تعريف الخطاب الحجاجي بكونه خطاباً مترابطاً متناغماً يقوم على وحدة معينة لا تكون بالضرورة واضحة جليّة بل قد تأتي على نحو خفيّ لا نكاد نلمحه، وضع لإقناع المتلقي بفكرة ما أو بحقيقة معينة عن طريق تقنيات مخصوصة وقد تتداخل الخطابات والنصوص فيما بينها، فنظفر في النص الواحد بما يعود إلى التحليل والرأي أو بما نرجعه إلى الحجاج والتوجيه ومجرد الإخبار؛ لذا فلا نزعم البتة أن هذا التفريغ قائم في واقع الخطابات أو النصوص على نحو صارم دقيق إذ لا نجد صنفًا واحداً من الأصناف المذكورة[*] في شكله الخالص النقي بل كثيراً ما تتداخل، لذلك تقول ماري جان بورال "نحن لا نضبط حدود الخطابات كما نحدّ أرضاً أو كما نفكك آلة فالمعايير والقواعد والضوابط التي تجليها الحيوية وحيوية الخطاب على وجه مخصوص لا تفرض عليه من الخارج أي من وجهة نظر لا تندرج هي ذاتها في حيويته تلك[٢].

سمات الخطاب الحجاجي:

وقد جمع بنوا رونو سمات النصّ الحجاجيّ في النقاط التالية:

١- القصد المعلن: إنه البحث عن إحداث أثر ما في المتلقي؛ أي إقناعه بفكرة معينة وهو ما يعبّر عنه اللسانيون بالوظيفة الإيحائية (Conative) للكلام وقد أدرك رجال الإشهار أهمية هذا الأمر فنجحوا في استغلال هذا الشكل الناجح من أشكال التواصل[٣].

٢- التّناغم: فالنص الحجاجي نص مستدلّ عليه لذلك يقوم على منطق ما في كل مراحله ويوظّف على نحو دقيق التّسلسل الذي يحكم ما يحدثه الكلام من تأثيرات سواء تعلق الأمر بالفتنة أو

---

١) ينظر: نفسه، ص:٢٥-٢٦.

*) ومن هذه النصوص: النص الخبري: وهو نصّ يستجيب إلى هدف أساسيّ يتمثل في الإعلام والإخبار والتنبيه، هذا الصنف من النصوص ينشد عادة هدفاً ثانويا هو نشر ضرب من المعارف الأمر الذي لا ينزّهه عن اعتماد الشائعات وترديد ما يقال وما يتناقل فيسقط أحياناً كثيرة في ضرب من الهذر والثرثرة. أما النص التحليلي: فهذا الصنف من النصوص يرصد لنفسه هدفا أساسيا هو الفهم فيقوم تبعاً لذلك على عمليّتي الشّرح والتأويل وما يقتضيانه من ترتيب وتبديل. والنص توجيهي: إن تناول قضيّة ما فإنّه يعمد إلى بيان ما لها وما عليها مؤكدا محاسن موقف ما ومساوئه مثيرا للمبادئ والقيم مذكّرا بالتاريخ. أما نص الدراسة: فلما كان الدارس مفكرا قبل كل شيء كان من الطبيعي أن ينشغل هذا الصنف من النصوص بالنظر في قضايا مختلفة وأن يبحث في حلولها بطريقة جادّة ومنهج صارم وتفكير بنّاء. وكذلك نص الرأي: جوهره تقويم لفكرة ما، لهذا يفضل كل النصوص ويحلّه القوم قمّة التّرتيب الشائع لها. ينظر: نفسه، ص:٢٥.

٢) ينظر: نفسه، ص:٢٦.

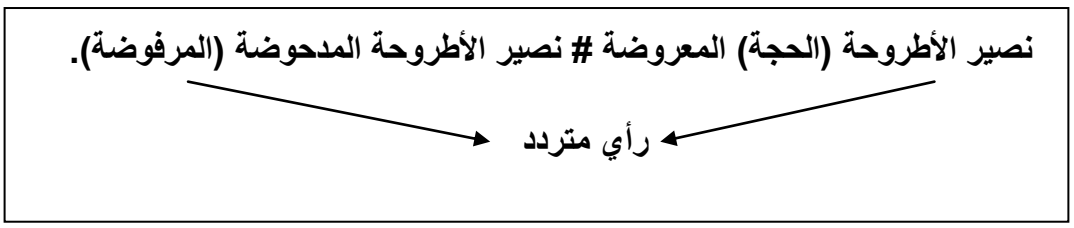
٣) ينظر: نفسه، ص:٢٦.

الانفعال أو إحداث مجرد تقدم وهو ينم من هذا الوجه عن ذكاء صاحبه ويشي بمعرفته الدقيقة بنفسية المتلقّي وقدراته وآفاق انتظاره، لذلك نراه يعلن أمراً ويذكر آخر يختزل فكرة ويسهب في تحليل أخرى يسأل ويجيب بل قد يأتي بالفكرة الواحدة على أنحاء مختلفة فيتجلّى في نصه سحر البيان وتتأكد فتنة الكلام(١).

٣- الاستدلال: وهو سياقه العقلي أي تطوره المنطقي ذلك أن النص الحجاجي نص قائم على البرهنة فيكون بناؤه على نظام معين تترابط فيه العناصر وفق نسق تفاعليّ وتهدف جميعها إلى غاية مشتركة. ومفتاح هذا النظام لسانيّ بالأساس فإذا أعدنا الخطاب الحجاجي إلى أبسط صورة وجدناه ترتيباً عقلياً للعناصر اللغوية ترتيباً يستجيب لنيّة الإقناع(٢). وما تهذيب النصوص وتنقيحها إلا مرحلة من مراحل الحجاج.

٤- البرهنة: إليها تردّ الأمثلة والحجج وكل تقنيات الإقناع مرورا بأبلغ إحصاء وأوضح استدلال وصولاً إلى ألطف فكرة وأنفذها(*)(٣).

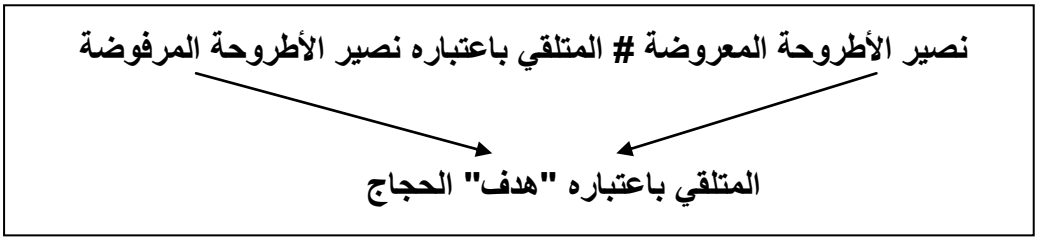
وفي إطار الحديث عن سمات الحجاج أو خصائص الخطاب الحجاجي أثار العديد من الباحثين سمة أو خاصيّة أخرى عبّروا عنها بـ "الحوارية" أو "التحاورية" فالخطاب الحجاجي في جوهره "حوار" مع المتلقي، حوار يقوم على علاقة ما بين مؤسس النص ومتلقيه وهي علاقة تتخذ دون شك أشكالا عديدة، يكشفها الخطاب ذاته بوصفه يراهن أحيانا كثيرة على إقناع أكبر عدد ممكن من المتلقين بما جاء فيه، بل قد يطمح أحياناً إلى إقناع ما يسمى بـ "المتلقي الكوني"، وعموما تبقى الخاصية "التحاورية" مهمة وأساسية في تأكيد حجاجية النص إذ تجعله بشكل ضمني أو صريح موضع رؤى متباينة متناقضة تستدعي أطرافاً ثلاثة(٤):



---

١) ينظر: نفسه، ص:٢٧.
٢) ينظر: نفسه، ص:٢٧.
***) وقد حاول (أوليفيروبول) تحديد ملامح الحجاج فجعلها خمسة: أول هذه الملامح: يتوجه إلى مستمع، وثانيها: يعبر عنه بلغة بليغة، وثالثها: مسلماته لا تعدو أن تكون احتمالية، ورابعها: لا يفتقر تقدّمه إلى ضرورة منطقيّة بمعنى الكلمة، وخامسها: ليست نتائجه ملزمة، وهي ذاتها الملامح التي تميّز الحجاج من البرهان وتجعله خطاباً بلاغياً. ينظر: نفسه، ص:٢٧-٢٨.**
٣) ينظر: نفسه، ص:٢٧.
٤) ينظر: أ.د: سامية الدريدي: الحجاج في الشعر العربي، ص:٢٨.

غير أن خطابات حجاجية أخرى تتأسس على إقناع المتلقي بوجهة نظر ما وحمله على تغيير وضعه واستبدال موقفه الأصلي بموقف ثان يدعو إليه مؤسس النص فينبني نصه هذا بناء ثلاثياً مغايراً للبناء الأول[١]:



فالخطاب الحجاجي هو بالأساس "فكر" الآخر و"كلامه" اللذان يتعارضان مع اعتقادي الخاص، ولأنني أعارضه في نقطة ما يبدو لي خطابه مجانبا للحقيقة لا يرقى إلى اليقين بل يظل ضمن دائرة الممكن والمحتمل، ومن ثمّة فهو خطاب يتأسس على "الصراع" ويتولد من رحم الاختلاف حول قضية ما، ويأتي الكلام تجسيما للاختلاف بين منطلق الأنا ومنطلق الآخر[٢].

من هنا جاز التحدث عن تعدد الأصوات في النص أو الخطاب الحجاجي. غير أن تعدد الأصوات في الخطاب الحجاجي والمجسم كما رأينا لخاصيته الحوارية والدال عليها يقتضي من مؤسسه تدقيق اختياراته على مستوى العالم الذي يبينه بالخطاب لذلك نتحدث عن خاصية أخرى من خصائص هذا الخطاب هي "التخطيط" (Schematisation) فاحتجاجنا لموضوع ما أو لأطروحة معينة يعني أننا نرسم عن طريق الخطاب كوناً مصغراً يمثل النموذج الأمثل لوضعية ما لكن دون أن يعكس مقتضيات البناء العلميّ مع الاعتماد أساساً على بعد حواريّ[٣].

في هذا السياق يمكن أن نعد الإشهار نموذجاً جيداً معبراً عن بناء عالم متخيل القصد منه جلي والنية فيه معلنة: إغراء المتلقي ليقبل على اقتناء المنتج موضوع الدعاية. لكن هذا البناء الموظف يظهر أيضاً ـ وإن اتخذ أشكالا أخرى ـ في المتخيل القصصي أو السردي وفي الخطاب التعليمي بل في الخطاب اليومي، لكن السؤال الذي يطرح بإلحاح: كيف يقع رسم هذا العالم المصغر المتخيل في الخطاب وبالخطاب؟[٤]

ليتم ذلك بشكل ناجح لا مناص من "الانتقاء": انتقاء العناصر المكونة لهذا العالم بشكل دقيق وموجه بشكل تساير فيه تلك العناصر المنتقاة غاية الخطاب من جهة وتلاؤم وضع المتلقي

---

١) ينظر: نفسه، ص:٢٩.
٢) ينظر: نفسه، ص:٢٩.
٣) ينظر: د: سامية الدريدي: الحجاج في الشعر العربي، ص:٣٠.
٤) ينظر: نفسه، ص:٣٠.

وقدراته من جهة أخرى، وتستجيب خاصّة لآفاق انتظاره، وهذا من شأنه أن يقودنا إلى ملاحظة مهمة تؤكد تعقد العملية الحجاجية رغم بساطتها الظاهرة فالرسم له بناؤه الخاص الذي يختلف عمّا يمثله حتى وإن بدا أحيانا مماثلا له، هذا البناء يمكن أن يقرأ في عالم غير الرسم بفضل مقتضيات التأويل، فالرسم إذن رمز يعقد صلة بين ميدان ومستعمليه مقدّما تمثيلا لهذه الصلة[1]، وهذا ما نجده واضحا في بعض الرسومات المصاحبة للعمود.

إن الخطاب الحجاجي وهو يعرض فكرة ما ويحتج لها احتجاجا قد يكون صارماً دقيقاً، وقد يفتقر أحياناً إلى الصرامة والدقة المنشودتين، وإنما يهدف كما رأينا إلى إقناع المتلقي أو إغرائه أو حمله على الإذعان دون اقتناع حقيقي، ونجاعة هذا الخطاب إنما تكمن في مدى قدرته على اقتحام عالم المتلقي وتغييره، إذ إن الحديث عن وضعية ما خارج الخطاب يمكن أن ينتهي بتغييرها لا على مستوى الفكرة فحسب بل على مستوى الوقائع وهذا يعني حقيقة لا سبيل إلى دحضها هي ارتباط الخطاب الحجاجي بوضعية كل من الباث والمتلقي، وسأركز جهدي في هذا المبحث لدراسة المتكلم أو الباث وأهم كفاياته اللغوية والثقافية والنفسية والمخاطب وأصنافه، وما يلعبه المقام من دور في تشكيل الخطاب الحجاجي، كل هذا في ثلاثية الباث والمتلقي والمقام.

الباث والمتلقي في الخطاب الحجاجي

يجدر بي قبل الخوض في هذا الحديث أن أُشير إلى أن حديثي عن ثنائية الباث والمتلقي سيكون حديثاً عاماً لا أعني به باثاً أو متكلماً خاصاً في ميدان دون آخر، بل أفترض ما يجب أن تتوافر لدى الباث من كفايات ومهارات تؤهله ليكون متكلماً يؤثر ويتأثر، بحيث تنشأ ردة فعل لدى المتلقي الذي لا يقل أهمية عن الباث في نجاح العملية الحجاجية، دون أن أغفل دور السياق أو المقام في ذلك، وإنما أترك هذه الخصوصية في الفصل الثاني حين الحديث عن الأديب الصحفي وما تلزمه من كفايات وقدرات تمكنه من اقتحام عالم المتلقي والتأثير فيه.

ويذهب برلمان إلى أن الخطاب الحجاجي وهو يتخذ من إقناع المتلقي هدفاً أساسيا، يبتعد عن كونه مجرد فك الرموز بواسطة اللغة ليكون الفهم بل يقوم على الفعل في هذا المتلقي ويقتضي منه تأويلاً محدداً للخطاب وبهذا وحده يكون الحجاج ناجحاً والخطاب ناجعا لأنه تمكن من تغيير وضعية سابقة لدى المتلقي، ويخلص برلمان من هذا كله إلى نتيجة أساسية مفادها أنّ العلاقة بين الباث والمتلقي ليست معطى كما هي عليه من وجهة نظر سكونية بل هي "موجّه"

---

١) ينظر: نفسه، ص:٣٠.

يقود الخطاب في كل مراحله وهو ما يقترب كثيراً في نظرنا من النظرية البلاغية القديمة وتحديداً من حديث القدامى عن خصال الخطيب أو المتكلم عموما وأصناف المخاطبين ومقتضيات المقام حديثا تشعب ليورد كل ما يخص الخطيب من وسائل مساعدة ابتداءً من هيئته وانتهاءً بثقافته أي العنصر المسرحيّ وعنصر الرّصيد الثقافي المتنوع المحيط بالموضوع وهما العنصران المكمّلان لعنصر العبارة أو الأسلوب وعنصر المقام والأحوال[١].

إن الحديث عن الباث أو المتلقي يقودنا إلى الحديث عن "الكفايات" وهي عبارة كثير ما نجدها تتردد في الأواسط الصناعية والاقتصادية ومنها انتقلت العبارة إلى مجالات المجتمع: التعليم، والصحة، والأمن، فدخلت إلى الدراسات التربوية والسيكولوجية والسوسيولوجية واللغوية والخطابية، ففي اللغة ترد الكفاية أو الكفاءة بمعنى القدرة على العمل الحسن وتصريفه، والكفء هو القوي القادر على تصريف العمل. أما الاصطلاح المعاصر والتربوي بشكل خاص فإن الكفايات هي "قدرات مكتسبة تسمح بالسلوك والعمل في سياق معين، ويتكون محتواها من معارف ومهارات وقدرات واتجاهات مندمجة بشكل مركب[٢].

من هنا يمكننا أن نحدد المقصود بـ "كفايات المتكلم" على أنها الإمكانات اللغوية ومجموع ما يسمح للمتلفظ بالإنتاج. فالمتلفظ أو المتكلم تلزمه كفايات ليست لغوية فحسب بل لا بد له من كفايات أخرى غير لغوية، نفسية وثقافية وتداولية. ومن ثَمَّ فالكلام الذي ينتجه هو تحويل نوعي للغة إلى خطاب تحكمه عناصر أخرى غير لغوية تفرض أن ننظر إلى اللغة بوصفها فعلاً تواصلياً اجتماعياً، كما تفرض أن لا ننظر إلى المتكلم على أنه شيء مجرد وذي وضع اعتباري نظري، لأنه في الواقع ليس مجرد مصدر للعمليات، كما هو مفهوم العديد من نظريات اللسان والتواصل الحديثة، ولا ينظر إليه على أنه مجرد ذات لسانية، بل ينبغي لنا أن ننظر إليه، انطلاقاً من هذا التصور، بعدَّه فاعلاً اجتماعياً يفعل داخل مقامات ووضعيات اجتماعية ملموسة ومحددة[٣].

كما أن هناك جانباً آخر من نشاط المتكلم قلما نلتفت إليه، يدعو إلى التفريق بين كفايات الإنتاج وكفايات الإنجاز، وإن كان البلاغيون العرب قد أولوا كفايات الإنتاج ما تستحق من الاهتمام، فإنهم لم يهملوا كفايات الإنجاز[*]. فمن أجل أن ينتج الخطيب خطبة لا بد له من كفايات

---

١) ينظر: سامية الدريدي: الحجاج في الشعر العربي، ص:٣٢.
٢) ينظر: د. حسن المودن: بلاغة الخطاب الإقناعي نحو تصور نسقي لبلاغة الخطاب ص:٣٩
٣) ينظر: نفسه، ص:٤٠.
*) وتكمن أهمية الانتباه إلى مستوى الإنجاز في أنه يسمح بمعنى جديد للشفاهية، فهي لا تعني فعل الصوت فحسب، بل هي تستدعي، كما وضح بول زمتور، كل الأشياء التي تنطلق من دواخل المتكلم في اتجاه الآخرين،

لغوية وأدبية وثقافية، لكنه إن أراد أن يلقي خطبته على الناس تلزمه كفايات أخرى تتعلق بمستوى الإنجاز؛ لاقتناعهم من جهة أولى، بأن الاهتمام بالإنجاز يسمح بإمكانية إدراك جزء من كفايات المتكلم بعدَّه فاعلاً اجتماعياً انطلاقاً من ممارسته الخطابية، ولاقتناعهم من جهة ثانية بأن الكلام الذي يصدر عن المتكلم ليس مجرد رسالة لفظية لسانية، بل هو كل هذه العناصر اللغوية وغير اللغوية التي تتضافر وتتكامل من أجل تشكيل خطاب خاصيته الجوهرية أنه ذو بنية سيميائية متعددة بدونها لا يمكن للغة اللفظية أن تتحول إلى فعل لغوي اجتماعي، وهذا ما يفسّر انشغال بعض البلاغيين بما سميناه بالكفايات المسرحية عند المتكلم، ويتعلق الأمر هنا بنشاط يسلتزم تجنيد كفايات إيمائية حركية جسدية، يصعب فصلها عن الكفايات اللغوية، وخاصة عندما يتعلق الأمر بالخطاب الشفوي[1].

كفايات المتكلم: وهي على نوعين:

أولا: كفايات الإنتاج: وهي الكفايات اللغوية والثقافية والنفسية والتداولية، ذلك أن العربي لم يكن يفكر في الإنتاج اللغوي، والأدبي من الأساس، بعيداً عن سياقه التخاطبي الاجتماعي الذي تحكمه قيم أدبية وثقافية واجتماعية، وهي على مستويين:

١- مستوى عام: وهو يهتم بكفايات عديدة ومتنوعة ضرورية لإنتاج الخطاب كيفما كان نوعه وجنسه. ويمكن أن نسمي هذه الكفايات بـ "الكفايات الموسوعية" ؛ لأنها كفايات تتعلق بميادين لغوية وأدبية ومعرفية وثقافية عديدة، ولهذا فهي تتصل بعلوم اللغة والأدب والتاريخ والاجتماع والدين، وهي التي تؤهل مؤلّف الخطاب لإنتاج خطاب تكون له قيمته اللغوية والأدبية ومكانته السوسيو- ثقافية[2].

٢- مستوى خاص: وهو يهتم بكفايات نوعية تتعلق بالقدرة على الإنتاج في جنس معين من أجناس الخطاب. فالبلاغيون يقفون عند الكفايات الموسوعية الضرورية لكل منتج للخطاب، سواء كان هذا الخطاب شعراً أو خطابة أو كتابة، لكنهم يدركون أن هناك خصائص نوعية تميز هذا الجنس من الخطاب عن ذاك أيضا، ولهذا نجد ابن سنان يتحدث عما يحتاجه الشاعر والكاتب

من حركة صامتة، أو نظرة ذات مغزى، أو إشارة مرفوقة بملفوظ، أو لباس خاص، أو أدوات ديكور مميزة وما تحمله من دلالات وتأثيرات خفية تدعم القوة التأثيرية للخطاب اللفظي اللغوي. للمزيد حول هذا الموضوع، ينظر: نفسه، ص: ٤٠-٤١.

١) ينظر: نفسه، ص: ٤٠-٤١.

٢) ينظر: نفسه، ص: ٤٥-٤٦.

كل واحد على حدة، ومن ذلك أن ما يميز الشاعر أنه يحتاج إلى العلم ببحور الشعر وقوافيه، ويحتاج الكاتب إلى معرفة المخاطبات وفنون المكاتبات والتوقيعات ورسوم التقليدات[١].

أتوقف عند بعض كفايات الإنتاج الموسوعية التي أرى بأنها ذات صلة مباشرة بموضوع دراستنا، وهي كفايات يحتاجها الأديب الصحفي وهذه الكفايات هي:

الكفايات اللغوية الأدبية:

إن أول ما يحتاجه مؤلف الخطاب هو معرفة اللغة. وتعني الكفايات اللغوية أولاً القدرة على الإنتاج في لغة العرب وفق الأصول والقواعد التي وضعتها علوم اللغة، وتعني ثانياً أن الكفايات اللغوية التي يحتاجها الخطيب أو الشاعر أو الكاتب غير التي يحتاجها المتكلم العادي. فاللغة التي يتكلمها أحد هؤلاء ليست باللغة العادية التي تستعمل في التخاطب اليومي، والتي لا ينظر إلى شكلها ونحوها ولفظها وسلامتها وخلوها من الخطأ قدر ما يكتفي بمضمونها ومقصودها، بل هي شرطها الجوهري أن يحيط صاحبها بكل العلوم اللغوية الضرورية وأن يمتلك القدرة على التصرّف السليم من الخطأ في اللغة. فالمعرفة الواسعة والدقيقة باللغة العربية من الشروط الأساس والضرورية لكل من يؤلف خطاباً أو يكتب نصاً[٢].

إن الكفايات اللغوية التي يحتاجها مؤلف الخطاب هنا هي امتلاك ما يكفي من المعرفة والخبرة لإنتاج خطاب لغوي تتميز لغته عن لغة التخاطب اليومي، من دون أن تفقد القدرة على التواصل والتأثير، وهي ما يمكن أن توصف بالسهل الممتنع أو هي اللغة الوسطى، لا هي باللغة السوقية ولا هي باللغة الغريبة التي يظهر فيها التكلف والتصنع والغموض، وتكون قادرة على التواصل مع كل طبقات المجتمع من دون أن يفقد هذا التواصل اللغوي أدبيته وشاعريته[٣].

وبالرغم من الأهمية التي يوليها البلاغيون للكفايات اللغوية في مختلف أنواعها وأجناسها النثرية والشعرية، وفي مختلف مستوياتها، الصوتية والمعجمية والتركيبية والدلالية، وفي مختلف وظائفها، الدلالية والشعرية والتداولية، فإنهم لا يهملون كفايات أخرى ذات طبيعة ثقافية تداولية من دونها يصعب على الخطاب أن يتدخل في محيطه السوسيو – ثقافي بنجاعة وفعالية[٤].

---

١) ينظر: نفسه، ص:٤٦.
٢) ينظر: نفسه، ص:٤٩.
٣) ينظر: نفسه، ص:٥٠-٥١.
٤) ينظر: نفسه، ص:٥٢.

الكفايات الثقافية التداولية:

تعني الكفايات الثقافية أن يحيط مؤلف الخطاب بالثقافة التي تحكم العالم الخارجي الذي يريد أن يتدخل ويؤثر فيه، وأن يعرف كيف يوظف عناصر هذه الثقافة لصالح الغايات التداولية لخطابه. والثقافة هنا مأخوذة في معناها العام، فلا يمكن تصور خطيب أو شاعر أو كاتب لا يحيط بعلوم العرب وآدابها وتاريخها وعاداتها وتقاليدها ودينها وقيمها وأخلاقها وطبائعها، فالخطيب عند الجاحظ (-٢٥٥هـ) يكون كثير العلم والأثر، والشاعر عند ابن سنان الخفاجي (-٤٦٦هـ) يحتاج إلى معرفة المشهور من أخبار العرب وأحاديثها وأنسابها وأمثالها ومنازلها وسيرها وحروبها وقصصها، كما إن الكاتب عند ابن قتيبة (-٢٧٦هـ) يحتاج إلى معارف عديدة: رياضية وجغرافية وميدانية وفقهية وتاريخية واجتماعية وأدبية وأخلاقية ولغوية[١].

ويمكن القول إن الحاجة إلى الكفايات الثقافية تتفاوت تبعاً لطبيعة جنس الخطاب، فما تتطلبه الكتابة من معارف دقيقة وواسعة غير التي يتطلبها الشعر، لأن هذا الأخير لا تفرض طبيعته معرفة يقينية، فهو يعتمد المبالغة والمحال والمجاز ويبتعد عن الصدق والجد واليقين[٢].

ونعني بالكفايات الثقافية[*] أيضا هي التي تسمح بإنتاج خطاب يعرف كيف يخاطب طبقة من الناس في حدود لغتها ومعرفتها، فلا يمكن للخطاب أن يحقق غاياته التداولية دون أن يكوّن معرفة أو صورة سابقة عن من يريد مخاطبته، وهذا ما يقصده العسكري (٣٩٥هـ) حين يوضح قائلاً: "وإذا كان موضوع الكلام على الإفهام، فالواجب أن تقسّم طبقات الكلام على طبقات الناس، فيخاطب السوقي بكلام السوقة، والبدوي بكلام البدو، ولا يتجاوز به عما يعرفه إلى ما لا يعرفه، فتذهب فائدة الكلام، وتعدم منفعة الخطاب[٣].

ومهما تعددت معاني الكفايات الثقافية فإن أهميتها لا تخفى عندما ننظر إلى الخطاب من منظور تداولي، فلا يمكن أن يكون للخطاب أثر ما في المقام الذي يستهدف التواصل معه والتأثير فيه ما لم يأخذ بعين الاعتبار الخصائص اللغوية والسوسيو- ثقافية لهذا المقام، وما لم يكن قادراً على التصرف في ما تفرضه مختلف المقامات والمناسبات. وهنا يتعلق الأمر في

---

١) ينظر: نفسه، ص:٥٣.
٢) ينظر: نفسه، ص:٥٣-٥٤.
*) ويمكن أن تعني الكفايات الثقافية شيئاً آخر غير اكتساب المعارف والعلوم وحسن توظيفها عند إنتاج الخطاب، فهي قد تعني ما يمكن تسميته بالكفايات الإيديولوجية التي قد تفهم على أوجه مختلفة: قد تضيق الكفايات الإيديولوجية فتعني تلك الكفايات الثقافية التي تلزم الشاعر ليحسن الدفاع عن قبيلته أو طبقته أو ممدوحه أو عقيدته أو مذهبه أو فرقته أو هويته. ينظر: نفسه، ص:٥٤.
٣) ينظر: نفسه، ص: ٥٤-٥٥.

الواقع بكفايات ثقافية تداولية، أي تلك الكفايات التي تستطيع أن تحول مادة ثقافية في مختلف أوجهها إلى مادة يعرف الخطاب كيف يوظفها لصالح غاياته التداولية[١].

الكفايات النفسية:

نجد في مؤلفات البلاغة والنقد كثير من الوصايا والتوجيهات التي تهمّ المرحلة الزمانية والظروف النفسية التي تعتبر أكثر ملاءمة لولادة الإبداع، مركزة على الشروط النفسية التي ينبغي لها أن تتوفر قبل مرحلة الإبداع. وأهم هذه الشروط أن لا يكون الإبداع خاضعاً لولادة قهرية أو عسيرة، فلا يستحسن إكراه النفس على الإنتاج أو الإبداع، بل يستحب انتظار لحظة استجابة النفس وتجاوبها؛ ذلك لأن الإنتاج يصدر عن لحظة نفسية انفعالية تتمتع فيها الذات المبدعة بالنشاط النفسي والتركيز الذهني، وتتمتع فيها بقبول النفس للاستجابة والعطاء والإبداع[٢].

والكفايات النفسية الانفعالية نوعان: يهم النوع الأول الحالة النفسية الانفعالية التي يستحسن أن يكون عليها الخطيب أو الشاعر عندما يقبل على الإنتاج والتأليف، ويتعلق النوع الثاني بتلك الكفايات التي يوصى بها عندما يقبل أحدهم على إنجاز خطابه وأدائه أمام سامعه أو سامعيه[٣].

وتعني كفايات الإنتاج النفسية حسن اختيار اللحظات النفسية الانفعالية الأكثر ملاءمة لولادة الإبداع، وقد أولى البلاغيون والنقاد هذا النوع من الكفايات الكثير من الاهتمام، وربطوها بنوع من الظروف الداخلية والخارجية التي تحيط بالإبداع[٤].

كما إن النقاد والبلاغيين ينبهون إلى حسن اختيار الأوقات التي يمكن فيها للإبداع أن يولد دون إكراه أو قهر للنفس على ذلك، ويشترطون في المبدع القدرة على إيجاد الحلول المناسبة لتجاوز الحالات التي تستحيل فيها ولادة الشعر، وهم في ذلك يأخذون بالحسبان الفروق الفردية وتفاوت الطبقات الانفعالية[٥].

ثانيا: كفايات الإنجاز: وتسمى أيضا بـ "الكفايات المسرحية" وهي تسمح للخطاب، بما هو شفوي، بأن يوظف عناصر أخرى، صوتية وحركية وجسدية وفضائية، فيتحول بذلك من خطاب

---

١) ينظر: نفسه، ص:٥٦.
٢) ينظر: نفسه، ص:٥٧-٦٧.
٣) ينظر: نفسه، ص:٥٧.
٤) ينظر: نفسه، ص:٥٧.
٥) ينظر: نفسه، ص:٦١.

لفظي لغوي إلى خطاب تتعدد لغاته وتختلف وهي في مجموعها ما يشكِّل الخطاب. وغاية هذا الفصل أن يكشف أن البلاغي العربي كان حريصاً على الانتباه إلى نوعية الإنجاز التي تجعل من التواصل الشفوي شيئاً شعرياً مقبولاً ثقافياً واجتماعياً داخل فضاء اجتماعي معين[١].

وفي رأيي أن كفايات الإنجاز لا تقتصر على الخطاب الشفوي بل تتجاوزه إلى النص المكتوب، بل هناك بعض الكفايات التي لا تتعلق باللفظ أو الخط المكتوب بل تتعداها إلى عناصر لغوية وغير لغوية تتضافر وتتكامل من أجل تشكيل خطاباً حجاجياً، بدونها لا يمكن للخطاب أن يحدث تأثيراً لدى المتلقي، مثلما نجد في العمود الصحفي، فهو فضلاً عن ما يقوم به الكاتب من مرحلة كتابة وإعداد النص الذي يريد نشره فإن هناك مراحل أخرى تتبع هذه المرحلة، وهي مرحلة إخراج العمود، وهي مراحل يقوم بها أفراد آخرين من داخل طاقم الصحيفة، ولهذا اقتصرت في هذا الفصل الحديث عن كفايات الإنتاج بينما سيكون الحديث عن كفايات الإنجاز أو الآليات الحجاجية للعمود في الفصل الثالث من هذا البحث.

دور المخاطَب في إنتاج الخطاب الحجاجي:

يعد أمبرتو إيكو من أهم من تناولوا الدور الحضوري للقارئ أو المتلقي في النص قبل الإنجاز وبعده، فرأى أن النص الملقى والمكتوب هو إنتاج يرتبط مصيره التأويلي (أو التعبيري) بآلية تكوينه ارتباطاً لازماً. فإن يكوّن المرء نصاً يعني أن يضع حيز الفعل استراتيجية ناجزة تأخذ في اعتبارها توقعات حركة الآخر، ومن ثَمَّ فإن النص إذ يحيل إلى قراء (أو سامعين) لم يكن يفترض وجودهم ولا ساهم في إنتاجهم، يصير عصياً على القراءة (أكثر مما هو عليه) أو يصير نصاً آخر مختلفا[٢].

إن المسألة التي ينبغي للمتكلم أو منشأ النص أن يعالجها سابقاً قبل إنتاج النص هي: من يكون المخاطب الذي سيتوجه إليه بالخطاب؟ من هنا ظهرت أصناف عدة للمخاطبين: الواقعي والمتخيل، والمخاطب العام والخاص.

المخاطَب الواقعي/ المخاطَب المتخيل:

المخاطَب هو الكائن الإنساني الواقعي الذي يتوجه إليه المتكلم بالخطاب في زمان ومكان محددين، والمخاطَب هو هذا الكائن نفسه وقد انتقل إلى المتخيل المتكلم ليكون من العناصر

---

١) ينظر: نفسه، ص:٤٢.
٢) ينظر: د. حافظ إسماعيلي علوي: الحجاج مفهومه ومجالاته، دراسات نظرية وتطبيقية في البلاغة الجديدة، ص:١٨٣.

المؤسسة لخطابه. المخاطَب الأول بعديّ، أي هو من يتوجه إليه المتكلم بعد إنتاج الخطاب. والثاني قبليّ، أي هو هذا المخاطب الذي يستحضره المتكلم قبل إنتاج خطابه، فالخطاب يقتضي أن يكون المتكلم قد كوّن فكرة مفترضة وصورة متخيلة عن مخاطبه قبل أن يواجهه بخطابه واقعيّا وفعليّا[١].

وتلعب المسافة الفاصلة بين المخاطَب الواقعي والمتخيّل دوراً أساسياً في نجاح الخطاب أو فشله، أي أن المسافة بين الصورة المتخيلة وبين الواقع هي التي تحدد فعالية الخطاب، فإذا كانت المسافة كبيرة فإن مآل مشروع الإقناع هو الفشل، وكلما كانت الصورة المتخيّلة أقرب من الواقع إلا وكانت عنصراً حاسمًا في التواصل والإقناع[٢].

كما أن "المخاطَب المتخيل" لا يعني أن المخاطب من صنع الخيال، بل يعني أن المتكلم قبل أن يواجه المخاطَب الواقعي بخطابه يكون قد استطاع أن يكوّن عن المخاطَب الواقعي تمثلاً ذهنياً وصورة متخيلة انطلاقاً من معطيات سياقية تخصّ المخاطَب الواقعي. وبعبارة أخرى، فالمعطيات السياقية التي تتصل بالمخاطب في الواقع المادي تتحول إلى صور وتمثيلات ينشئها المتكلم عن المخاطب. والأمر يتعلق بمعطيات سياقية متعددة ومتنافرة بحسب طبيعة المخاطب وهويته وانتمائه الاجتماعي واللغوي والثقافي، وبحسب كفاياته الذهنية والتخيلية. فالمخاطب الواقعي عنصر متغير يحدده المتكلم عندما يختاره هدفاً لمشروع الإقناع والتأثير، أي أن المسألة التي ينبغي للمتكلم أن يعالجها سابقاً قبل إنتاج الخطاب هي: من يكون المخاطب الذي سيوجه إليه بالخطاب؟[٣]

وهذا المخاطب المتخيل أو المتوهّم الذي قلنا إن على الخطيب تجريده من نفسه أو من المقام، يعد خطة منهجية ضرورية من صنيع الخطيب ذاته، ومِن ثَمَّ يمكننا القول إنه داخل في إطار العلاقة بين الجوانب النفسية البحتة بالأطر الحجاجية، ذلك أن هذا المخاطب المتخيل يؤدي وظيفتين: إحداهما حجاجية والأخرى حوارية؛ والأولى منبثقة من الثانية، لأنه انطلاقا من الأجوبة المتخيلة التي يفترض أن تكون مطروحة في المقام، يكون مسار الكلام وطبيعته، ومِن ثَمَّ فعلى المتكلم أن يحترس من الاندفاع الزائد على القدر المعتاد، لأن الحماس الزائد على المألوف يعد أمراً سلبياً على وضع المتكلم في المقام إزاء المخاطبين وإزاء ما ينوي توصيله مما ينجم عنه ردة فعل عكسية تؤدي بمسار البناء الحجاجي بكامله، كما أن المتكلم (خطيباً أو

---

١) ينظر: د. حسن المودن: بلاغة الخطاب الإقناعي نحو تصور نسقي لبلاغة الخطاب، ص:٢٨٥.
٢) ينظر: نفسه، ص:٢٨٥.
٣) ينظر: نفسه، ص:٢٨٥-٢٨٦.

كاتباً) لا يستطيع تخيل هذا المخاطب ما لم يكن على دراية عميقة بأحوال المخاطبين الراهنة، وبمورثهم الثقافي والحضاري وبهموم مستقبلهم[١].

المخاطب العامة والمخاطب الخاصة:

إن أول ما ينبغي للمتكلم أن يحدده ويأخذه بالحسبان قبل بناء خطابه هو نوعية مخاطبه، أي هويته السوسيو – ثقافية. وبهذا الخصوص، نجد البلاغي يتحدث عن نوعين أساسين من المخاطبين، يسمي الأول العامّة أو العوامّ، والثاني الخاصّة أو الخواصّ، ذلك لأن الخطاب يكون على قدر المستمعين، ومن يحضره من العوامّ والخواصّ[٢].

ويعني مصطلح العامة كما مصطلح الخاصة معاني عديدة، ولهذا فضلنا أن نتحدث عن المخاطب العام والمخاطب الخاص. فالعامة قد تعني عند البلاغي الناس، على أن عبارة الناس أيضا قد تعني ما يسمى اليوم الجمهور العام، وخاصة ذلك الذي يواجه المتكلم بشكل مادي ملموس؛ وبهذا المعنى، فالناس جمهور عام يتألف من مكونات متنوعة ومتنافرة. وفي نظر البلاغي يكون المبدأ العام الذي ينبغي أن ينطلق منه المتكلم كلما فكر في توجيه خطاب إلى الناس هو ما جاء في قول بعض العلماء الأوائل: "إنّما الناس أحاديث، فإن استطعت أن تكون أحسنهم حديثاً فافعل". ومعناه أن الناس هم خطابات، ولا يؤثر فيهم إلا من استطاع أن يوجه إليهم أحسن الخطابات وأبلغها، فما ينبغي أن يفكّر فيه المتكلم مسبقًا هو بلاغة الخطاب الأكثر تأثيراً على الناس[٣].

على أن اهتمام برلمان بهذا الأمر قد قاده إلى تصنيف آخر مشهور هو حديثه عن المتلقي "الخاص" (Particulier) والمتلقي "الكوني" (Universel) مؤكداً أنهما وبوضعهما "موجّهين" كما قدمنا يحددان نوع الخطاب الحجاجي، فالمتلقي "الخاص" باعتباره الهدف في الخطابات التي ترمي إلى الإقناع يجعل من هذه الخطابات تنزع إلى الإغراء والحمل على الإذعان أكثر من كونها ترمي إلى تحقيق الاقتناع الفكري بما تدافع عنه وتحتجّ له، في حين يجعل المتلقي الكوني أي خطاب حجاجي إقناعاً فكرياً خالصا[٤].

---

١) ينظر: د. حافظ إسماعيلي علوي: الحجاج مفهومه ومجالاته، دراسات نظرية وتطبيقية في البلاغة الجديدة، ص:١٨٩-١٩١.
٢) ينظر: د. حسن المودن: بلاغة الخطاب الإقناعي نحو تصور نسقي لبلاغة الخطاب، ص:٢٨٧.
٣) ينظر: نفسه، ص:٢٨٧-٢٨٨.
٤) ينظر: سامية الدريدي،: الحجاج في الشعر العربي، ص:٣٢-٣٣.

على أن هذا التصنيف يبدو قابلاً للنقد مثيراً للجدل، وقد أثار فعلاً نقاشاً هامّاً ومفيدا، ذلك أنّ بعض الدارسين رأوا أن مفهوم "المتلقي" ذاته مفهوم مزدوج (فكل متلقّ خاصّ هو من ناحية معطى تجريبي يلتقيه الباث دون أن يختاره ولذا عليه أن يطوّع له خطابه وهو من ناحية أخرى مجموعة عليه وهو يحكم خطابه أن يتمثل بعض خصائصها وأن يتوقع ردود فعلها. ففكرة المتلقّي إذن تحيل على واقع ومفهوم معا في حين أن المتلقي الكوني والذي يتوجه إليه الخطاب الفكري الخالص لا يمكن أن يكون إلا معيارياً أي مستبقاً ومؤسساً من قبل الباثّ وليس له أية حقيقة تجريبية)[١].

وقد تساءل بعض الباحثين من جهة أخرى عن مدى مشروعية الحديث عن متلقّ كوني؟ خاصة وأن ذلك من شأنه أن يوقعنا في تناقض بين إذا ما أكدنا ارتباط الحجاج المبدئي بالواقع وبوضعية كل من الباث والمتلقي بل إن الحديث عن متلق كوني يقتضي أن يكون هذا المتلقي محايداً لا يملك أفكارا مسبقة عن موضوع الخطاب الحجاجي وليست له مواقف خاصة تميزه وتوجه الخطاب تبعا لذلك وجهة معينة دون أخرى، فهل هو الإنسانية المفكرة العاقلة عموما[٢]؟

إن مخاطبة هذا المتلقي الكوني وادّعاء وجوده قد يكون من قبيل التكلّف المقصود الموظّف، ففي الخطابات السياسية كثيراً ما يوجّه الخطاب إلى رجل الشارع بل إلى الإنسان في معناه المطلق وعندما يلتبس الحجاج بالإيديولوجيا، إذ بذلك يؤكّد الباث إطلاقيّة مبادئه وكونيّة آرائه وإنسانيّة نزعته، ويضرب أوليفييروبول لذلك مثلاً حين يقول : (فحين يصيح روسو أيها الناس كونوا إنسانيين" أليس خطابه موجها في الواقع إلى المثقفين في عصره من الباريسيين؟ إن التوجه إلى الإنسان خارج مستمعه الواقعي هو استعمال لصورة بلاغية هي الالتفات) غير أن الحديث عن متلق كوني له مع ذلك جانب إيجابيّ هام إذ يمكن أن يضطلع بوظيفة نبيلة هي تحقيق المثال الأعلى الحجاجي ذلك أن الباث يعلم أنه يخاطب متلقياً خاصاً لكنه يخصه بخطاب يحاول فيه تجاوزه مخاطباً من هم أبعد منه أي متلقين محتملين آخذاً بالحسبان آفاق انتظارهم ومختلف اعتراضاتهم الممكنة لكن بشكل ضمنيّ خفيّ وهو ما أكده روبول من أن المستمع الكوني قد لا يعني التعتيم بل المثالية أي فكرة منظمة بالمعنى الكانطي، إني أعلم أنّي أتعامل مع مستمع خاصّ غير أنّي أوجه لعدد هؤلاء المستمعين وطبيعتهم، وعندئذ لا يبقى المستمع الكوني مجرد خدعة بل يصير مبدأ للتجاوز ويمكن بذلك أن نتحدث عن استعمال قويم للالتفات[٣].

---

١) ينظر: نفسه، ص:٣٣.
٢) ينظر: نفسه، ص: ٣٤.
٣) ينظر: سامية الدريدي، ص: ٣٤.

وقاربه في هذا الرأي الجاحظ حين نجده يقف عند معنى العامة، ويميزه من معنى الناس، فالعامة عنده لا تعني الناس جميعاً، أي كل الأمم وكل الأجناس وكل الطبقات بل هي لا تعني حتى العرب كلهم، بل هي عنده طبقة وسطى تتألف من مكونات اجتماعية لها كفايات الإقبال على العلم والأدب، وما تملكه من الكفايات للإقبال على الخطاب هو أرقى مما تملكه الطبقات الدنيا(*).

وقد تعددت آراء النقاد في توصيف القارئ، فيتحدث "آيزر" عن قارئ ضمني ويقترح "فولف" القارئ المقصود" أي القارئ الذي كان في ذهن المؤلف حين أنجز عمله، أما "ريفاتير" فيعرف "القارئ المتميز"، ولعل أشهر مصطلح في الدرس النقدي المعاصر مصطلح القارئ الضمني لفولف غانغ آيزر الذي يعني سلطة مهيمنة للقراءة في بنية الفهم النصي، والقارئ بخبراته المتراكمة يملأ الفجوات التي تظهر من عدم توافق النص والقارئ في بادئ الأمر حتى إذا ما تخطى حالة الحيرة في القراءة الأولى، وتوصل إلى فك ما غمض من دلالات شعر بارتياح وبهجة كبيرة... لقد أصبح إذاً مفهوم القارئ الضمني من حيث طبيعته المتخيلة أو المفترضة مفهوما إجرائياً في نظرية التلقي الحديثة، هذه النظرية التي باتت قائمة على الجوارية بين النص والمتلقي. كما أن للمخاطب أو المتلقي أحوالاً يجب أن يعرفها المتكلم وأن يأخذها في الحسبان حتى يحقق أكبر قدر ممكن من التأثير(١).

مراعاة حال المخاطَب

وأعني بقولي "حال المخاطب" هي التحولات والتغيرات التي تطرأ عليه، وبمعنى أن المخاطب ليس مجرّدَ أداةٍ جامدةٍ مُستقبلةٍ للخطاب، بل هو كائنٌ إنسانيّ حيّ يحمل على ظهره خلفيات وقيماً هي التي تشكّل هويته الإنسانية والاجتماعية واللغوية والثقافية؛ وهو كائنٌ إنسانيّ حيّ تحكمه ظروفٌ زمانيةٌ ومكانيةٌ وشروطٌ موضوعيةٌ ونزوعاتٌ ذاتية(٢).

وانطلاقًا من التعريف السابق، يمكن أن نفترض أن مراعاة حال المخاطب تعني أن نأخذ بالحسبان هويته اللغوية والاجتماعية والثقافية، وأن نستحضر الظروف الموضوعية وخصائصه النفسية والذاتية التي تحكمه وتحدّده، فالقول لا يقنع إذا لم يكن موجها أي مكيّفًا بحسب الحاجات الخاصة التي تقتضيها فئات المخاطبين، فالوضعيات تختلف والمراتب تتباين والأفهام

*) وفي هذا المعنى يقول الجاحظ: "وإذا سمعتموني أذكر العوام، فإني لست أعني الفلاحين والحشوة والصناع والباعة، ولست أعني أيضا الأكراد في الجبال..." ينظر: د. حسن المودن: بلاغة الخطاب الإقناعي نحو تصور نسقي لبلاغة الخطاب، ص:٢٨٩.

١) ينظر: عمارية حاكم: الخطاب الإقناعي في ضوء التواصل اللغوي، ص:٦٣.

٢) ينظر: د. حسن المودن: بلاغة الخطاب الإقناعي نحو تصور نسقي لبلاغة الخطاب، ص:٢٩٣.

تتفاوت، فالخطاب الموجّه إلى العامّة غير الموجّه إلى الخاصّة، لأن العاميّ إذا كلمته بكلام العلية سخر منك" والخاصيَ إذا خاطبته بألفاظ سوقية أو بألفاظ غير مناسبة لهويته ومرتبته، كان ذلك منك جفاء تستجلب به أسباب الفشل في الاستمالة والإقناع(*) ولهذا يمكن تصنيف أحوال المخاطب إلى ثلاثة أحوال رئيسة[١]:

مراعاة الحال السوسيو لغوي:

ما ينبغي للمتكلم البليغ أن يعرفه هو أنه لا يخاطب دائماً أشباهه من الطبقة السوسيو لغوية نفسها، وأنه يحدث أن يخرج من الطبقة التي ينتمي إليها إلى طبقة اجتماعية أخرى لها ضمن اللغة الواحدة لغتها الخاصة بها، وفي الواقع، فالشاعر أو الخطيب لا يكفّ عن القيام بذلك، أي أنه لا يكفّ عن التجول في منطقة تتقاطع فيها طبقات المجتمع ولغاته[٢].

وإجمالاً يمكن القول إن المتكلم البليغ ليس هو من يتقن خطاب هذه الطبقة أو تلك، بل إنه الذي يملك القدرة على التصرف في لغات الطبقات جميعها، فيخاطب كل طبقة بلغتها الخاصة تلك؛ لأنّ لكل طائفةٍ من الناس معجمها اللغوي الخاصّ بها وألفاظها المحبّبة إلى نفوسها، فالخطاب ليس شيئاً لغويا ثابتًا وقارًا، بل هو ممارسة اجتماعية تأخذ بالحسبان أن المجتمع موزّع إلى فضاءات لغوية خطابية منظّمة، ولكلّ فضاء اجتماعي شخصيته السوسيو لغوية[٣].

مراعاة الحال الذهني والثقافي:

تعني مراعاة الحال الذهني أن يأخذ المتكلم بعين الاعتبار عندما يبني خطابه، كفايات مخاطبه الذهنية، فغاية الخطاب هي الإقناع، والإقناع يقتضي أولاً وأساساً أن يكون المتكلم قادراً على إفهام مخاطبه، وأن يكون هذا الأخير قادراً على فهم الخطاب وتفهّمه، ولا يكون الخطاب قابلاً للفهم إن لم يراعِ فيه المتكلم كفايات المخاطَب اللغوية وقدراته الذهنية فالمقصد من ذلك هو أن يبلغ الخطاب أذهان المخاطبين وعقولهم، فخطابك إلى العلماء والحكماء والفلاسفة غير خطابك إلى عموم الناس، فكل طبقة من الناس تخاطب بالخطاب الذي تفهمه، فكل تكلّفٍ أو عسرٍ في طريقة الإفهام، وكلّ سوء فهمٍ أو سوء تفهّمٍ يعني فشل الخطاب في بلوغ عقول مخاطبيه

---

*) ومن ذلك ما وقع للشاعر ذي الرمة حين دخل على عبدالملك بن مروان، ولم يأخذ بالحسبان بعض خصائصه الفيزيولوجية والنفسية، فأنشده قصيدته: "ما بال عينك منها الماء ينسكب" وكانت بعين عبدالملك ريشة، وهي تدمع أبدًا، فتوهّم أنه خاطبه أو عرّض به، فقال: وما سؤالك عن هذا يا جاهل؟ فمقته وأمر بإخراجه. ينظر: نفسه، ص:٢٩٥.

١) ينظر: نفسه، ص:٢٩٣-٢٩٤.

٢) ينظر: نفسه، ص:٢٩٦.

٣) ينظر: نفسه، ص:٢٩٨.

وأذهانهم، فقد جاء في الصحيفة الهندية أن على المتكلم أن يكون قادراً على التصرف في كل طبقة من طبقات المخاطبين، وهو ما يؤكده الجاحظ من أن المتكلم يجب أن يراعي حال المخاطب ودرجة ثقافته فلا يدقق المعاني كل التدقيق، ولا ينقّح الألفاظ كل التنقيح، ولا يصفّيها كل التصفية، ولا يهذّبها غاية التهذيب، ولا يفعل ذلك حتى يصادف حكيماً، أو فيلسوفاً عليما[١].

مراعاة الحال النفسي الانفعالي:

ينطلق البلاغي من أن المخاطب ذهن وعقل، نفس وانفعال، وأن المخاطب كائن إنسانيّ حيّ يتكون من عنصرين أساسين: العقل والنفس، وأن الخطاب البليغ ـ على حد تعبير الجاحظ ـ هو ما حبّب إلى النفوس، واتصل بالأذهان، والتحم بالعقول، وهشّت إليه الأسماع، وارتاحت له القلوب، فلا يمكننا وصف خطاب بالبلاغة إلا إذا كانت الأعناق إليه أميل، والعقول عنه أفهم، والنفوس إليه أسرع، وهو ذاته ما قصد إليه عبد القاهر الجرجاني من أن الناقد الحصيف أو البصير بجواهر الكلام إذا استحسن شعرًا أو استجاد نثرًا فإنه أمرٌ وقع من المرء في فؤاده، وفضل اقتدح العقل من زناده[٢].

من خلال ما سبق يبدو واضحا أن مراعاة الحال النفسي والانفعالي للمخاطب شرط يمنحه البلاغي عنايته واهتمامه، من هنا كان على المتكلم أن ينتبه إلى مقدرة المخاطب النفسية ومدى قدرته على التحمل، ويتجنب كل ما أمكنه بأن يؤدي بالمخاطب إلى الاستثقال أو الملل- لا سيما الفاضل من الكلام ـ وهو ما يسميه أو يعبر عنه الجاحظ بـ"الهذر" أو "الخطل" أو "الإسهاب(*)[٣].

كما يتطلب من المتكلم أن يحسن التنويع والتنقل بين الأشكال والأبواب، وأن يعرف كيف يدفع مخاطبه إلى الافتتان بنصه، وبألفاظه ومعانيه من خلال التصوير والتخييل وما تتركه من آثار نفسية خاصة إذا عرف المتكلم كيف يبرع في التصويرات التي تروق السامعين وتروعهم، والتخييلات التي تهزّ الممدوحين وتحرّكهم، كما لابد للمتكلم أن يدرك ما للتمثيلات والتشبيهات

---

١) ينظر: نفسه، ص: ٢٩٩-٣٠٠.
٢) ينظر: نفسه، ص:٣٠٦.
*) ويولي برلمان اهتماما خاصا لعلاقة البرهنة بالأطر النفسية، فطرق الصياغة للفرضيات، وما يحف بها، ثم أساليب الدفع إلى الفعل، كلها في جوهرها أمور نفسية، منها ما يتعلق بعلم النفس الفردي، ومنها ما يدخل ضمن ما يسمى بعلم النفس الجماعي، أي الأطر النفسية العامة الداخلة في صميم سلوك مجموعة بشرية معينة تشترك في جل المقومات الوجودية: جغرافيا وحضاريا وتاريخيا وإيديولوجيا؛ ومن ثَمَّ "فليس الحجاج في النهاية سوى دراسة لطبيعة العقول، ثم اختيار أحسن السبل لمحاورتها، والإصغاء إليها، ثم محاولة حيازة انسجامها الإيجابي والتحامها مع الطرح المقدم. فإذا لم توضع هذه الأمور النفسية والاجتماعية في الحسبان فإن الحجاج يكون بلا غاية وبلا تأثير. ينظر: حافظ، ص:١٨٩.
٣) ينظر: نفسه، ص:٣٠٦.

من أثر كبير في تقوية المعاني وتضعيف قوتها في نفس المتلقي. كما أن للبلاغة معجمها النفسي، وهو معجم يكشف عن اهتمام بالحركات الجسدية – النفسية التي ينبغي أن يثيرها الخطاب البليغ عند المخاطب، ومن أهمها: استمالة الأسماع، وإصغاء الأسماع، وتحديج العيون، وجذب النفوس، وهزّ الأعطاف، والأخذ بمجامع القلوب، كما تكشف ويكشف عن اهتمام بالأحاسيس والانفعالات التي ينبغي للخطاب أن يثيرها عند المتلقي، ومن أهمها: الابتهاج، والارتياح، والاستغراب، والإطراب، والألفة، والأنس، والقبول، واللذة[١].

وإجمالاً فإن أحوالَ المخاطَب هي ذاتها أحوال المتكلم وما يلزمها من كفايات، وهذا لا يعني أن المتكلم السوسيو لغوي يلزمه مخاطب من الحالة نفسها، فقد يحدث أن يتنقل المتكلم وفق ما يملكه من مهارات لغوية وثقافية وذهنية بين أحوال المخاطب، فيؤثر فيها جميعا بما أوتي من مهارات أو قدرة على الإقناع، فيدخل إلى عالم المتلقي الخاص والعام.

ننتهي من ذلك إلى أن مراعاة حال المخاطب، تعني أن العناصر الخارجية المتعلقة بالمخاطب وخصائصه عناصر تؤثر في تكوين النص وبنائه، في شكل النص ولغته، في لفظه ومعناه؛ لكن العناصرالخارجية التي تتدخل في صياغة النص والخطاب لا تقتصر على المخاطب، بل هناك عنصر آخر أوسع وأشمل هو المقام الذي تربطه بالمقال علاقات جدلية وثيقةٍ جعلت العرب تقول: لكلّ مقامٍ مقالٌ[٢].

دور المقام في إنتاج الخطاب الحجاجي:

تحدث العرب كثيراً عن المقام وعدّوه مناسبة القول وملابساته ودعوا إلى ضرورة مراعاته وموافقة خصائصه، ولذلك كثير ما نجدهم يرددون "لكل مقام مقال" وهو مبدأ جوهري، من خلاله يريد البلاغي أن يقول إن الروابط بين الخطاب ومقامه روابط قوية ووثيقة ومتينة، فالمقال ليس مادة لغوية منفصلة عن مقامها، والمقام ليس عنصرًا يقع خارج المقال وينفصل عنه، فالمتكلم محكوم باعتبار مخاطبه، وباعتبار التلاؤم بين الغرض وصورة قوله، واعتبار السياق الذي يرد فيه الخطاب[٣].

إن البلاغي لا يهمه أن يدرس النص من جهة بنياته وخصائصه الداخلية فحسب، بل إن أكثر ما يهمّه هو التفكير في علاقة النص بخارجه، أي بعالمه الخارجي الذي من أجله تمّ إنتاجه

---

١) ينظر: نفسه، ص:٣٠٨-٣٠٩.
٢) ينظر: نفسه، ص:٣١٠.
٣) ينظر: نفسه، ص:٣١٤.

أصلاً ليفعل فيه ويؤثر. وغايتنا أيضا أن نبين أن المقام مفهوم مركب شامل يتضمن مفهومين أساسين: "المقام الداخلي" و"المقام الخارجي" وهو بهذا يلامس العلاقات الجدلية المعقدة بين النص وعالمه(*) فبقدر ما يبدو المقام معطى خارجيا وأساس المعطيات المتعلقة بالمخاطب بقدر ما يتحول هذا المعطى الخارجي إلى عنصر أساس في إنتاج النص، أي أن ما يبدو خارجيا يصير من المكونات الداخلية للنص؛ وبقدر ما يبدو المقام عنصرًا داخليا (موقع الكلمة من كلمات النص)، بقدر ما يتمّ النظر إلى الألفاظ في علاقتها بجنس الخطاب وغرضه ومخاطبه، وعلاقة التراكيب بمعاني الكلام ومقاصده، كما تستند العلاقة بين الخطاب والمقام على مبدأين أساسين، هما: مراعاة حال المخاطب، ولكل مقام مقال(١).

والواقع أنّ "المقام" عُدَّ مقياسا من المقاييس التي اعتمدها القدامى في حديثهم عن الأجناس الأدبية فأفردوا الخطابة عن سائر الأجناس بالمقام الخطابي الذي يتسم بخصائص عديدة أهمها أن المتلقي يطالب في هذا المقام بفهم النص فهما مباشرا لأنه نص ينعدم ويموت فيما هو يتأسس فلا سبيل إلى مراجعته ولا سبيل إلى معاودة النظر فيه لأنه شفوي يستهلك استهلاكا آنيا مباشراً بل إن المقام عد إلى جانب ذلك مقياسا من مقاييس المفاضلة بين الأجناس لا سيّما بين الشعر والنثر فقال المتعصّبون للشعر إنه يفضل النثر في أمور عديدة منها أن المتلقي لا يكون أبدا من العوامّ وأنّ الشاعر قادر على مخاطبة الملوك وأولي الأمر بكاف المخاطبة(٢).

وبرلمان نفسه لم تفته هذه الملاحظة: فعلى الخطيب، في نظره، إذا أراد أن يكون خطابه منسجما مع مستوى مخاطبيه، أن يفهم أولا المقام المتكلم فيه، ثم أحوال السامعين ومستوياتهم المعرفية والإدراكية، لأن بناء الحجاج مرتبط أساساً بتنوع المعنيين به، فهم المقصودون بفحواه، المطالبون بإنجاز محمولاته، المشاركون في صياغته وإخراجه؛ ومن ثم فلكي يستمد

---

*) إن كلمة "مقام" بحد ذاتها تعني أشياء عديدة ومتداخلة، وتطرح مسائل وإشكالية شديدة التعقيد، منها ما يهمّ العلاقات الداخلية بين مكونات النص، بشكل يسمح بالحديث عن المقام النصي الداخلي؛ ومنها ما يهمّ علاقة النص بنوع الخطاب وجنسه، فلانتماء النص إلى الشعر مقتضيات غير التي يقتضيها انتماؤه إلى الكتابة، من دون أن يعني ذلك انغلاق الحدود بين أجناس الخطاب وأنواعه؛ ومنها ما يهمّ علاقة النص بأغراض الجنس الواحد وموضوعاته ولغاته ومقاصده، فانتماء النص إلى غرض المدح مقتضيات غير التي يقتضيها انتماؤه إلى غرض الهجاء أو الغزل أو الرثاء؛ ومنها ما يهمّ علاقة الداخل والخارج، بشكل يسمح بالحديث عن علاقة النص، على مستوى اللفظ والتركيب والمجاز والمعنى، ومقاصد الخطاب وغاياته، ويسمح بالحديث عن العلاقة بين النص والخطاب والمخاطب. ينظر: نفسه، ص:٣١٣-٣١٤.

١) ينظر: نفسه، ص:٢٨٢.

٢) ينظر: سامية الدريدي: الحجاج في الشعر العربي، ص:٩١.

هذا الخطاب نفاذه المطلوب، عليه أن يضع في الحسبان مستوى العقول التي يهدف إلى إقناعها ثم نوعيتها[1].

وعموماً فإن مراعاة المقام مبدأ مركزي في البلاغة، ومع ذلك فهو متعدد المعاني ومتفاوت ومن ذلك أن تراعي الألفاظ والتراكيب الأغراض والمقاصد؛ لأنهما معنيان يكشفان العلاقة الجدلية بين المقال والمقام ويكشفان رؤية تداولية تقوم على اعتبار الدور الذي يكون للمقام في بناء المقال وفي تحديد فعاليته ونجاعته[2].

---

١) ينظر: نفسه، ص:١٨٥-١٨٦.
٢) يظر: د. حسن: بلاغة الخطاب الإقناعي نحو تصور نسقي لبلاغة الخطاب، ص:٣١٥.

الفصل الثاني: العمود الصحفي (الزاوية)

تمهيد: الأعمدة الصحفية وإشكالية المصطلح

إن قضية التصنيف النوعي للنصوص من القضايا المهمة في عالم النص، إذ يعد نوع النص (type) إطاراً محدداً للعلاقات النسبية القائمة بين مقاطع النص السطحي، وعالم النص، وأنماط المعلومات المختزنة، فلو أخذت مثلاً النص الوصفي (texte descriptive) فإنني أجده مبنياً من حيث عالمه النصي على تصورات للأشياء استعانة بالصفة والحال والتمثيل والتخصيص بينما يتحدد عالم النص في النصوص القصصية (texte narrative) بوساطة تصورات الحدث والعمل والعلة والسبب والعرض والزمان والمكان، أما إذا انتقلنا إلى النصوص الجدلية (texte argumentative) فإن مركز الضبط يُضحِي ممثلاً في قضايا كاملة تنسب إليها قيم الصدق والكذب[١].

ويقترح جلنتس تقسيما نمطياً للنصوص بالاعتماد على الأساس التواصلي- الدلالي، إلى: وعد- عقد- قانون- أمر- التماس- دفاع- دعاية- سياسة- تعليم- يوميات- فهرس- دليل- تقرير- عرض- رسالة- بطاقة - خبر- رواية- شعر- مسرح- دراسة، وفي هذا السياق أيضاً يرى فان ديك أن مسألة تجنيس النصوص مهمة بالنسبة إلى قضية توظيف النصوص المختلفة في الأداء يطلعنا فان ديك على مفهوم "البنية العليا" التي تمثل نوعاً من المخطط المجرد الذي يحدده النظام الكلي لنص ما، وأفاض فان ديك في هذا السياق مبرزاً الحاجة إلى وضع نظرية مبنية على تجارب يستغرق تكوينها زمنا طويلا تسترشد ببعض المفاتيح الإجرائية المهيمنة على بنية النص، وموضوعه كالعنوان واسم الكاتب والعبارة الاستهلالية، والتي تُمكِّن جميعها من تجنيس النصوص وتعيين أغراضها التداولية[٢].

يرى فان ديك أن مسألة تجنيس النصوص مهمة بالنسبة إلى قضية توظيف النصوص المختلفة في الأداء، كما يذهب آدام إلى أن مسألة تصنيف النصوص تقوم على الدراسة الوصفية للبنى المقطعية الأساسية التي يتألف منها البناء النصي الذي يحيل إلى اللاتجانس، فإذا كان النص بنية تكوينية كبرى فإنه يحيل إلى ترابط مجموعة من البنى المقطعية الصغرى حددها الدارسون بالبنية الوصفية والحوارية والتفسيرية والسردية والأمرية والبرهانية[٣].

ففي خضم توسع مفاهيم التعبير الاصطلاحي الذي يسود جوانب حياتنا الثقافية ومنها بعض التأصيلات النظرية في الكتابة الصحفية أصبح من الممكن مجاوزة مثل هذه الفروق

---

١) ينظر: أ.د: نعمان بوقرة: الخطاب الأدبي ورهانات التأويل قراءات نصية تداولية حجاجية، ص: ٢٧-٢٨.
٢) ينظر: نفسه، ص: ٢٧-٢٨.
٣) ينظر: نفسه، ص: ٢٨.

الدقيقة لا سيما أن ظاهرة شيوع بعض المصطلحات وإطلاق بعضها على أجناس أو أنواع شتَّى تغدو حاجزاً دون التفريق بين عدد من المصطلحات.

إن مصطلح "العمود الصحفي" ما زال يُمثل تعبيراً مغلفاً بنوع من الغموض؛ فهو يدل عند بعض أهل الاختصاص على مواد عديدة بعضها واضح المعالم، وبعضها الآخر ينقصه الوضوح، كما إن محاولة توصيف هذه الأنماط الجديدة ليس سهلاً، إلا بعد القيام بدراسة تحليلية لها؛ عسى أن يتسنى عن طريقها وضع توصيفات جديدة تنسجم وشكل هذه الاتجاهات الجديدة وأسلوبها في الكتابة الصحفية.

وفي محاولة الإحاطة بهذا المفهوم، فإن ثمة أسئلة كثيرة ما زالت تلح علينا، وثمة عناصر وجوانب في سياقه تحتاج إلى وقفات، لعلها تسهم في تجلية بعض الملابسات التي أحاطت به، لا سيما بعد التحولات الكبيرة التي شهدها هذا اللون الكتابي، وما زال يشهدها في عصر تتسارع إيقاعاته، وتتنوع متطلباته، وتتعدد بل تتعقد سبل التعبير عن إنسانه وقضاياه[1].

إلا إنني في دراستي هذه آثرت ألا أطيل الوقوف عند المفاهيم، فقد كفتنا كتب الصحافة والأدب مؤونة ذلك، ثم لأن هذا ليس موضوع دراستي، بل إن ما أرنو إليه حقاً هو محاولة التماس بعض الجوانب الموضوعية للعمود الصحفي، ثم مفهومه الشائع في صحافتنا العربية. وأعرض بعد ذلك للمصطلح الذي اجتهدت في وضعه وتخريجه تطويعاً لخدمة المادة الأدبية التي بين يدي والتي هي مجال دراستي، دون أن أمس شيئاً من مفاهيم ومصطلحات "الصحافة العربية" وكان دافعي من وراء هذا العمل يتمثل في الخروج من الاضطراب الحاصل في المصطلحات الصحفية، وذلك من خلال مراعاة جانبي: الشكل والمضمون في دراستي للعمود الصحفي؛ فأكون بذلك قد وقفتُ موقفاً وسطاً فانتصرتُ للنص ومضمونه وما يحمله من طاقات جمالية من جهة، دون أن أغفل طريقة إخراجه وتحريره صحفياً من جهة أخرى؛ وفي ذلك تفريق بين عدد من الأجناس الأدبية التي تحاشتها التأصيلات الصحفية في بعض الأحيان. ومن هذه المصطلحات: مصطلح العمود الأدبي الذي هو فرع من فروع العمود الصحفي. ثم ما يتفرع

---

١) ينظر: د. نبيل حداد: في الكتابة الصحفية، السمات ـ الأشكال ـ القضايا ـ المهارات ـ الدليل، عمَّان ـ الأردن، دار جرير للنشر والتوزيع، ط٢ مزيدة ومنقحة/ ٢٠١١م ـ ١٤٣٢هـ، ص:٢٠٧.

عن العمود الأدبي من تفريعات متعلقة بشكل أو جنس المادة الأدبية كـالعمود الشعري[١] والمقالي، والقصصي.

إن مصطلح "عمود صحفي" هو مصطلح صحفي صرف، وضع ليدل على مساحة محددة تخصصها أو تفردها الصحيفة لكاتب ما يحرر فيها ما يشاء. فألحظُ أن كلمة "عمود" خارج إطارها الصحفي كلمة ذات معنى واسع، تشمل عمود البيت أو عمود الخيمة؛ أي الأركان أو الأوتاد أو كل ما من شأنه خلق الثبات وإعادة التوازن للمكان الذي ينصب فيه، ففي القرآن الكريم ورد قوله تعالى: "في عُمُدٍ مُمَدَّدَة"[٢]... و(العِمادُ) بالكسر الأَبْنِيَةُ الرَّفِيعة تُذَكَّر وتُؤَنَّث..."[٣] والجبال أيضاً هي أوتاد أو أعمدة تحافظ على ثبات وتوازن الأرض، كما في قوله تعالى: (ألم نجعل الأرض مهادا والجبال أوتادا)[٤]. وتاريخيا جاءت تسمية العمود (column) في العرف الصحفي مع بدايات أسلوب الإخراج الصحفي للصحف والمجلات الذي اعتمد نمط طباعة المادة الصحفية على هيئة أعمدة وليس على نظام السطر الطويل (الطريقة الأفقية). ولهذا فإن العرف أن تطبع الصحيفة على ثمانية أعمدة لكل صفحة، أما المجلات فغالباً ما تطبع على أربعة أعمدة، وفي بعض الأحيان ثلاثة أعمدة للصفحة، وبعد تطور الإخراج الصحفي بقي مصطلح العمود الصحفي قائماً، وأحياناً يقال له (زاوية)؛ لأن المادة الصحفية تشغل زاوية صفحة من صفحات الجريدة أو المجلة[٥].

تعد كتابة العمود الصحفي من أصعب فنون الكتابة الصحفية؛ فكاتب العمود مطلوب منه أن يقدم ما يقنع القارئ بقراءة عموده، مما يتطلب منه أن يكون ملماً بأحداث الحياة العامة وقادراً على التعليق عليها وتحليلها وتقديم رؤيته فيها إن دعا الأمر إلى ذلك، أو يطرح مقترحات وحلول في قضية أو مشكلة أو ظاهرة ما في مختلف المجالات السياسية والاجتماعية

---

١) مصطلح "العمود الشعري": هو العمود الصحفي الذي يحوي نصاً شعرياً. كما هو الحال في أعمدة "شعر" في المجلة ذاتها. وهو خلاف قولنا "عمود الشعر" أو "الشعر العمودي" والذي نقصد به مجموع القواعد الكلاسيكية والتقاليد القديمة التي يُنْشئ عليها الشاعر القديم قصيدته.

٢) سورة الهمزة، الآية (٩).

٣) محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي: مُختار الصِّحاح، بيروت- لبنان، منشورات دار ومكتبة الهلال، طبعة حديثة منقحة، ط١٩٨٣/١، ص: ٤٥٤.

٤) سورة النبأ، الآية (٦-٧).

٥) للمزيد حول هذا الموضوع، ينظر: د. عبده مختار: مَن هو كاتب العمود؟، صحيفة اليوم التالي السودانية، ٢٠١٣/٩/١٧م، www.alyoumaltali.com

أو الاقتصادية، ففي كثير من الدول العربية نجد أن كتّاب الأعمدة قامات سامقة بل بعضهم يمكن وضعه في مصاف المفكرين والمؤثرين في صناعة السياسة وصناعة الرأي العام[١].

وغالباً ما تدور مادته حول موضوعات جادة وأحياناً تتناول بعض الموضوعات الطريفة وإذا كان موضوع العمود الصحفي تخصصياً فيُسمى ذلك العمود بالعمود المتخصص كأن يناقش موضوعاً سياسياً ويسمى عندها "عموداً سياسياً". وقد يطرح موضوعاً رياضياً فيسمى عندها "عموداً رياضياً" وهكذا الحال بالنسبة إلى الأدب فقد يناقش موضوعاً أدبياً ويسمى عندها "عموداً أدبياً" بينما إذا كان ثقافياً يطلق عليه اسم "عمود ثقافي".

وإذا بحثتُ في كتب الصحافة عن هذا المصطلح، أجدُ أن جلَّ الدراسات الصحفية تجمع على أنه لون من ألوان "المقال الصحفي" فنجد ـ على سبيل المثال ـ دكتور كاظم المقدادي في مجلة "الباحث العلمي" يذكر بأن الكتب والدراسات الإعلامية قد ميزت بين نوعين أساسيين من المقالات الصحفية وهما: "المقالة الافتتاحية" وتنشر عادة في الصفحة الأولى، و"العمود الصحفي" وينشر عادة في الصفحات الداخلية[٢].

فهو بهذا يجعل من العمود الصحفي فرعاً من فروع المقال الصحفي، ويشاطره الرأي أيضا الدكتور (عبد الرزاق الدليمي) بينما وجدتُ الدكتور (عبد اللطيف حمزة) يقسم المواد الصحفية إلى قصة إخبارية، وعمود صحفي، ومقال افتتاحي. ويفرق بين العمود والمقال على أساس الشكل أو المساحة التي تخصص لكل مادة؛ أي أننا إذا أمعنا النظر في شكل العمود، وشكل المقال، وجدنا أن الأول يتسم بصغر المساحة التي يشغلها من الصفحة بالقياس إلى الثاني، وهذا هو أول الفروق الواضحة بينهما، وهناك فرق آخر أيضاً، وهو أن العمود ينبغي أن يكون له توقيع، وإن كان هذا التوقيع له صور كثيرة – كما سنرى فيما بعد – في حين أن المقال الافتتاحي، بوجه خاص، لا ينبغي أن يحمل توقيع الكاتب[٣].

من خلال ما سبق ألحظ أن معظم كتب الصحافة قد غفلت الجانب الفني للمادة الصحفية المنشورة، ولم تفرِّق بين أساليبها في الكتابة؛ ولهذا أجد كثيراً من مصطلحاتها ينقصها الدقة والوضوح، فضلاً عن الاضطراب والخلط الحاصل في كثير من المسميات، من ذلك ـ على سبيل المثال ـ مسمى "مقال عمودي" الذي يرد كثيرا في كتب الصحافة بوصفه مسمى آخر للعمود

---

١) من هؤلاء على سبيل المثال: محمد حسنين هيكل، وأنيس منصور، وعلي أمين، ومصطفى أمين وأحمد بهاء الدين؛ وهناك فهمي هويدي، وفؤاد مطر، وعبد الباري عطوان وعبد الرحمن الراشد وسمير عطا الله ومكرم محمد أحمد وغيرهم.
٢) د. كاظم المقدادي: الباحث الإعلامي، جامعة بغداد – كلية الإعلام، العدد (٩-١٠)، حزيران- أيلول ٢٠١٠.
٣) ينظر: د. نبيل حداد: في الكتابة الصحفية، ص:٢٠٨.

الصحفي، فهو في رأيي يحمل كثيراً من الملابسات؛ والسبب في ذلك أنه ليس ثمة فرع من فروع المقال ما يسمى عمودياً بل إن جل الدراسات العربية التي خاضت في الحديث عن فن "المقالة" وقع الخلاف بين أفرادها في مضمون المقال. وعلى هذا الأساس فرقوا بين نوعين منه: ذاتي وموضوعي. وأجد من فرق بين المقال الأدبي والمقال الصحفي. وذلك بالنظر إلى المضمون وطبيعة اللغة المستعملة، لكن في مقابل ذلك لم أجد شيئاً من هذه الدراسات تقع أو تختلف في شكل المقال بحيث تقسمه إلى مقال عمودي وآخر أفقي مثلاً؛ بالإضافة إلى أن بعض أهل الاختصاص من الصحافة يطلقون هذا المصطلح ويريدون به مصطلح "العمود الصحفي". فلو افترضت صحة هذه التسمية وجدت أنها تتناسب مع العمود الذي تكون مادته التحريرية "مقالاً" في حين أجد أنها تتعارض مع الأعمدة الصحفية التي تكون مادتها التحريرية قصة أو قصيدة شعرية؛ ولهذا السبب لم أثبت هذه التسمية في بحثي وإنما اقتصرت على مسمى "العمود الصحفي". والأصل أن تراعي الصحافة باعتبارها فناً أو علماً حديثاً مسميات أهل الأدب لا سيما أن الأدب متمثلاً في الشعر والنثر يشغل حيزا كبيراً بين موادها التحريرية.

ويرد الدكتور نبيل حداد هذا الخلط الحاصل في المسميات إلى أن تسمية "مقالة" "تسمية قديمة في تراثنا العربي، ولما كانت الدراسات الأدبية العربية المعاصرة، في كثير من توجهاتها، تميل إلى تتبع التسلسل التأريخي للظاهرة الأدبية أو الجنس الأدبي، فقد ظلت هذه التسمية عالقة بأذهان "الأدبيين". أما الاستعمال الصحفي "مقال صحفي أو أدبي" فالأرجح أنه ناجم عن تقليد حديث في الأدبيات الأولى لفن الكتابة الصحفية (أو علم الصحافة) كما تمثلت في كتابات محمود عزمي، وعبد اللطيف حمزة، وجلال الدين، وغيرهم"[1].

أستنتج من ذلك أن منظري فن التحرير الصحفي أو فن الكتابة الصحفية، يتعاملون مع المواد التي تنشرها الصحافة (بما فيها المقال والأعمدة بكل أنواعها) بوصفها مادة صحفية صرفاً؛ ولهذا فإن معظم المواد المنشورة في الصحف تدرج تحت مسمى "مقال صحفي" دون أن تلقي بالاً إلى هُوية الجنس الأدبي فهي تغفل عن القيم الجمالية والشروط الفنية في النص، فنجدها تطلق التسميات في كثير من الأحيان عبثاً وهذا بطبيعة الحال يتعارض مع كتب واصطلاحات أهل الاختصاص كالمؤرخ الأدبي أو الناقد فإن من حقه كذلك أن يبحث عن القيم الجمالية والشروط الفنية في أي نص، وأن يذود بعد ذلك عن هُوية الجنس الأدبي.

---

١) ينظر: نفسه، ص:٢١١.

وفي رأيي أيضاً ربما يعود ذلك إلى أن الصحافة في بدايات عهدها كانت عامة. لهذا فإن جل ما تنشره من مواد صحفية كانت تتخذ من المقال شكلاً لها سواء كان مضمونه أدبياً أو علمياً أو ثقافياً، في حين أن المواد الصحفية تغيرت وتطورت بتطور الصحافة وظهور الصحافة المتخصصة التي تُعنى بدقة بموادها الصحفية بحيث تخدم التوجه الذي تنحوه، كما هو الحال بالنسبة إلى الصحافة الأدبية أو الثقافية التي تحوي عدداً من الأعمدة الصحفية المتخصصة في الأدب أو اللغة والتي يحررها كبار الأدباء والشعراء العرب، فمن هذه الأعمدة ما مضمونه نثري سواء كان مقالاً أو قصة قصيرة، وبعضها الآخر مضمونه شعري؛ ولهذا فإنني أجد بالنظر إلى هوية هذه الأجناس الأدبية أنه من اللبس أن نطلق مسمى "مقال عمودي" على "العمود الصحفي"؛ وذلك لأننا إذا أثبتنا نحن في مجال الأدب هذه التسمية كما درج على تسميتها أهل الاختصاص من الصحفيين، وقعنا في إشكال لا نستطيع الخروج منه إلا بمحاولتنا إيجاد توصيفات جديدة لهذه الأنماط الكتابية التي خرجت عن الشروط العامة للمقال الصحفي. ولهذا فإنني ألجأ إلى محاولة إعادة ترتيب وتهذيب هذه المصطلحات لتتناسب مع المادة الأدبية التي بين يدي. وعلى هذا الأساس اعتمدت مصطلح "عمود صحفي" للدلالة على المادة الصحفية التي تتخذ مساحة عمود أو عمودين ولا تزيد عن صفحة واحدة، وتتقيد بالشروط العامة للعمود كافة، من حيث دورية نشره، وثبات عنوانه، فضلاً على توقيع كاتبه، فإذا ما وجدنا هذه الشروط صح لنا أن نقول عندها عمود صحفي، ثم بالنظر إلى ما يحويه من مادة صحفية منشورة (علمية أم أدبية أم ثقافية،...) جاز لنا أن نقسمها إلى: عمود علمي، وعمود أدبي، وعمود ثقافي، وهكذا... طالما أن الصحيفة وضعته تحت تصرف الكاتب، فله حرية الكتابة فيما يريد.

وفي دراستي هذه لا يعنيني من أمر هذه التصنيفات سوى العمود الأدبي، فإن جاز لي أن أقدم تعريفي الخاص به فإنني أعرفه لا سيما وإن مدونة الدراسة تحوي على أعمدة مضمونها شعري بحت وأخرى ذات مضمون قصصي، وأخرى مقالي. فقولي: "عمود أدبي" أريد به: " مساحة محدودة من الصحيفة لا تزيد عن صفحة واحدة، تضعه الصحيفة تحت تصرف أحد كبار الكتاب من أهل الاختصاص في الأدب واللغة والنقد ويتمتع بقدر كبير من الشهرة والاحترام والكفاءة الصحفية، يعبر من خلاله عن آرائه وأفكاره وخواطره وانطباعاته فيما يراه من قضايا وموضوعات تخص الأدب واللغة وما يتصل بهما من نقد، وبالأسلوب الذي يرتضيه، ويوقعه باسمه، وغالبا ما يحتل مكانا لا يتغير على إحدى صفحات المجلة وينشر تحت عنوان ثابت وفي موعد ثابت. أما قولي: "عمود شعري" و "عمود قصصي" و "عمود مقالي" فأريد بها فروعاً عدة للعمود الأدبي خاضعة لسلطة المضمون، وطبيعة الجنس الأدبي، كما هو

الحال في المجلة التي بين يدي، فهي تعرض في كل عدد لها أعمدة ثابتة تحت اسم ثابت "قصة قصيرة" يتناوب على الكتابة فيها مجموعة من المبدعين يعرضون فيها قصصهم التي لا تتعدى صفحة واحدة، وبهذا فهي تصنف من حيث الشكل الصحفي بأنها "عمود" لتقيده بالشروط العامة في كتابة العمود، وبالنظر إلى محتوى العمود نجد أنها قصة فنية؛ ولذلك نقول: عمود قصصي. كما أن المجلة أيضا تحوي أعمدة عدة تنشر باسم ثابت "شعر" ويتناوب عليها أيضا مجموعة من المبدعين، في حين أن هناك عموداً شعرياً ثابتاً باسم "خواطري" يعده الشاعر نوري الجراح.

العمود الصحفي (الزاوية) Column

تعريف العمود الصحفي

يحتل العمود الصحفي مكانة متقدمة بين مواد التحرير في أية صحيفة، لما يؤديه من دور في توثيق صلة الصحيفة بالجمهور وشدة إقباله عليها، ولما له من قدرة سريعة على الإقناع؛ فهو غالباً ما يسير في اتجاه عقلاني إمتاعي ويعمل بكل وسائل المنطق والإمتاع لاستمالة القارئ وحمله إلى الإيمان بالرأي الذي يتبناه الكاتب.

إن مهمة إعداد مثل هذه المواد الصحفية مهمة صعبة لا يقوى على القيام بها إلا من أوتي موهبة التحليل والحوار والإقناع؛ ولهذا كثيراً ما تُلقى مهمة كتابته على عاتق أدباء كبار ومفكرين سواء كانوا من داخل هيئة تحرير المجلة أو من خارجها. وعلى الرغم من قصر المساحة التي تخصصها المجلة للعمود إلا أن طابعه تحليلي تعليلي، يعتمد بدرجة أكبر على المعلومات التي يتم تجميعها والوصول إليها من مصادرها المختلفة.

وتكمن قوة تأثير العمود في مواقف وسلوك البشر، في أن قوته تنبع من حقيقة احتوائه على كم كبير من الحقائق الموضوعية والبراهين التي تعمل أساسا على إقناع القارئ بالخطوط العريضة لفحواه، وتأكيد افتراضات وأحكام توجيهية محددة، بل وغرسها في ذهن المتلقي، لا سيما أنه يُكتب بلغة مفهومة وواضحة وكلمات معبرة.

وتختلف موضوعات الأعمدة تبعاً للجمهور المتلقي الذي تستهدفه الصحيفة؛ فالصحيفة اليومية (الإخبارية) على سبيل المثال تستهدف فيما تنشره جميع شرائح المجتمع، يتساوى في ذلك المثقف وغير المثقف؛ ولهذا فإن أعمدتها تأتي أيضاً لخدمة هذا الغرض، فكثيراً ما تكون موضوعاتها ذاتية أو نقدية كأن تكون شكوى من مواطن يعرضها الكاتب، وقد تكون فكرة أو اقتراحاً يدعو إليه المحرر بقصد الإصلاح، أو معالجة بعض نواحي القصور والسلبيات، وقد يتطرق الحديث إلى بعض الموضوعات الأدبية والعلمية أو الفنية ويبدي فيها المحرر رأيه بلغة سهلة ميسرة تفهمها الشريحة المستهدفة من الجمهور. فالناس بطبيعتهم أشد استجابة للنقد، وهذا هو السر في إقبال القرَّاء على هذا النوع من المواد الصحفية. أما إذا جئنا إلى الصحافة المتخصصة بما في ذلك الملاحق الأسبوعية أو المجلات الثقافية أو المجلات المتخصصة في

فرع واحد من فروع العلم والمعرفة، فإن أعمدتها تأتي أيضا لخدمة الجمهور الذي تستهدفه، وهو جمهور متخصص ومثقف ملم بما يدور حوله من فنون؛ ولهذا فإن منهجيتها تقوم على رصانة العرض وقوة المنطق والحجة، وكثيراً ما تأتي لغتها علمية دون أن تغفل جانب الإمتاع وما تتصف به اللغة من أسلوب سلس يحمل كثيراً من الصور البيانية لا سيما في الأعمدة ذات المضمون الأدبي.

ويلتزم العمود الصحفي بما يفرضه عامل السرعة، فيأتي قصيراً يأخذ مساحة عمود أو عمودين، دون أن يتجاوز الصفحة الواحدة، كما يأتي مختصراً، ومفيداً وسهل الفهم للأكثرية، ويعكس الهموم والاهتمامات والإرهاصات والهواجس ويعتقد بعض علماء الصحافة أن عامل السرعة هو الذي أجبر الصحف على التحول من المقال أو العمود الافتتاحي الطويل إلى القصير ومن ثم ساعد على ولادة العمود الصحفي[١].

وإذا نظرنا في المواد الصحفية من حيث الشكل العام، نجد أن هناك نوعين من المواد الصحفية التي تتخذ من العمود شكلاً خارجياً لها، وهما:

- المقال الافتتاحي كما درجت معظم كتب الصحافة على تسميته، وهو ما تفتتح به الصحيفة، ويكون خاضعا لسلطتها.
- العمود الصحفي (الداخلي) الذي يتناول موضوعات مختلفة ويكون في الصفحات الداخلية للصحيفة.

وقد ظهرت تقسيمات عدة للعمود الصحفي، فهناك من يقسمه تبعا للوظيفة، وآخر تبعاً للمضمون، وهناك التصنيف الذي يمزج بين الشكل والوظيفة والمضمون، ولا يهمنا من أمر هذه التصنيفات سوى العمود الصحفي (الداخلي)، فنحاول جاهدين إيجاد تعريف عام له بحيث لا تتعارض العناوين والتعريفات والأشكال، ونبتعد قدر استطاعتنا عن الخلط بين المكونات والأشكال.

ويُعرَّف العمود الصحفي في الاتجاه الصحفي المعاصر بأنه: مساحة محدودة من الصحيفة لا تزيد عن نهر أو عمود تضعه الصحيفة تحت تصرف أحد كبار الكتّاب يتمتع بقدر كبير من الشهرة والاحترام والكفاءة الصحفية، يعبر من خلاله عن آرائه وأفكاره وخواطره وانطباعاته فيما يراه من قضايا وموضوعات ومشاكل بالأسلوب الذي يرضيه، ويوقعه باسمه، وغالباً ما يحتل العمود الصحفي مكاناً لا يتغير على إحدى صفحات الجريدة وينشر تحت عنوان ثابت ويظهر في موعد ثابت قد لا يكون كل يوم أو كل أسبوع[٢].

فبالنظر إلى تعريف العمود لغة – كما سبق ذكره في التمهيد - وإلى التعريف الاصطلاحي نجد أن المراد بهذه التسمية أن هذا النوع من الكتابة هو حلية الصحف وأساسها وعمادها الذي لا تقوم إلا به، كما هو الحال في عمود البيت أو الخيمة.

---

١) للمزيد حول هذا الموضوع ينظر: د. موسى علي الشّهاب: اتجاهات معاصرة في كتابة المقال الصحفي، دار أسامة للنشر والتوزيع/ الأردن- عمَّان، ط١/٢٠١٢م، ص: ١١٣.
٢) ينظر: نفسه، ص: ١٠٨.

"يقول رئيس تحرير جريدة: TEMOIGNAGE CHRETIEN عندما أكتب عموداً صحفياً أكون أكثر قرباً من الإباحة بسر، إذا كانت لهجته حية وحارة فلأن المزاج والتهكم يملكان وظيفة طيبة، إن العمود الصحفي هو واحدٌ من التفاصيل المأخوذة من الأحداث اليومية التي تعطي الفرجة لمجرد التلاعب بالكلمات أو تقدم مادة للتفكير العميق وللتسلية وللاقتراحات."[١]

إن العمود الصحفي لا يتسع لأكثر من فكرة واحدة أو خاطرة واحدة، بحكم ظروف العصر من جهة وظروف الصحيفة من جهة أخرى، فلا تخصص إلا حيزاً صغيراً للعمود، الأمر الذي يقتضي الإيجاز في التعبير وعدم الجنوح إلى الإسهاب؛ ولهذا يرى أنيس منصور صاحب عمود "مواقف" أن العمود اليومي يختلف عن أية كتابات فهو رأي معروض يومياً في مساحة صغيرة، لذلك يجب أن يكون سريعاً ومركزاً ويختلف في الأسلوب؛ أي في الطريقة التي يعبر بها، وفي الإيقاع وفي الصيغة التي يوصل بها معنى ما إلى وجدان القارئ[٢]. وكثيراً ما يلجأ الكاتب إلى تجربته الخاصة، أي يريد أن يؤكد للقارئ أنه صاحب تجربة وبذلك يكون في منتهى الصدق مع نفسه وغيره.

وفضلاً عن كون العمود شديد الاختصار، وشديد التركيز، فإنه لا بد أن تكون هناك علاقة مودة تجمع بين كاتب العمود وبين القارئ لأن كاتب العمود إنسان يدخل على القارئ كل يوم من "ثقب الباب". فينبغي أن يكون هناك رابط روحي يربط بينهما، يتمثل في مقدرته العلمية والفكرية في إيصال المعنى إلى القارئ بانتهاج الأسلوب المحبب إليه، وربما هذا ما أراد أن يؤكد عليه صالح منتصر صاحب عمود "مجرد رأي" حين ذكر: "إن كتابة العمود تعني أن الكاتب وصل إلى درجة من الرصيد والمخزون الفكري والعلمي والاجتماعي والثقافي والسياسي... الذي يمكنه من مصافحة عقل القارئ كل يوم... وأعتقد أن العمود يتميز بميزتين الأولى: رشاقة الأسلوب والثانية وحدة الفكر بمعنى أن لا تصطدم كثرة الأفكار في العمود الصحفي وأن يتناولها الكاتب بأسلوب يرضي أذواق القراء المختلفين في ثقافتهم وهواياتهم وأذواقهم"[٣] وربما هذا في رأيي ما جعل العمود المقالي من أكثر الأعمدة قبولاً وقراءة وترك صدى قوياً بين القراء لأنه يتسم بقصر مساحته وبلاغة كلماته وقوة معانيه وتجدد موضوعاته، فضلاً عن الوسائل الإقناعية الأخرى التي تتبناها الصحيفة من أجل لفت القارئ والتي تتمثل في الصورة أو الرسوم والألوان، واستكتاب كاتب محبوب ومشهور لدى عامة الناس، ثم إضفاء نوعاً من المصداقية على العمود من خلال توقيع كاتبه، بالإضافة إلى العنوان الثابت، والموقع الذي يكاد يكون ثابتاً أيضاً بين صفحات الصحيفة.

كاتب العمود الصحفي

ويحرر العمود الصحفي، في الجريدة عادة، كتَّاب لهم وزنهم الصحفي، وخبراتهم، وتجاربهم، الصحفية أو الأدبية. وقد يكونون من بين أعضاء جهاز التحرير في المجلة، كما تستعين بعض الصحف بكتاب أعمدة من خارج أعضاء جهازها التحريري تضمهم إليها، ولكاتب

---

١) ينظر: نفسه، ص:١٠٨
٢) ينظر: نفسه، ص:١٠٩-١١٠.
٣) نفسه، ص:١١٠

العمود الصحفي حرية اختيار موضوعه، وزاوية المعالجة، كما إن المجال متسع أمامه لمعالجة المادة بأسلوبه الخاص، وبلمسة درامية خفيفة، أو ساخرة، أو نقدية، أو فكاهية، أو كاشفة، أو لمَّاحة، أو رصينة، أو وقورة، على نحو ما نجده في النماذج التي بين أيدينا.

وكلما احتوت المجلة أو الصحيفة على كتاب رائعين زاد الإقبال على هذه الصحف والمجلات، فمجلة دبي الثقافية ـ على سبيل المثال ـ تستكتب نخبة من كبار الكتاب العرب ممن لهم باع طويل في الحراك الثقافي العربي من أمثال: (أدونيس) و(أحمد عبد المعطي حجازي) و(إبراهيم الكوني) و(د. عبد السلام المسدي) و(د. عبد العزيز المقالح) و(د. جابر عصفور) وغيرهم كثير(*)، بحيث تخصص لهم المجلة زاوية ثابتة يكتب كل واحد ما يشاء من الموضوعات في مجال تخصصه. فلا غرابة بعد هذا أن نجد كثيراً من الصحف تتسابق في جذب الكتاب من مختلف التخصصات، وتخصهم بأعمدة ثابتة.

وثمة أعمدة متخصصة في مجال دون آخر. لذا فإنها تتطلب من القائمين على المجلة أن يختاروا الكاتب ليتناسب مع الاتجاه العام أو التخصص الذي تنفرد به الصحيفة، وكم نحن بحاجة إلى كتاب متخصصين كل في مجاله من أجل إتقان هذه المهارة الرائعة التي توصله إلى قلوب الملايين من الجماهير.

مصادر مادة العمود الصحفي

غالبا ما تكون مادة الكتابة فكرة يتلقفها الكاتب من البيئة المحيطة به ويتأثر بها ويعبر عنها بطريقته، تبعاً إلى تخصصه، ووفق منطلقاته الثقافية، ومخزونه الفكري، ويخرج من هذه الفكرة بحجة يستطيع من خلالها إقناع القارئ بأهمية ما كتب؛ ودفعه لقراءته، وتنشأ بينهما علاقة مودة، تجعل القارئ في حالة ترقب وانتظار لما يكتبه المحرر.

وتكاد جميع المراجع التي تطرقت إلى الحديث عن مصادر مادة العمود تجمع على أن العمود الناجح تكون فكرته مستسقاة عادة مما له اتصال بحياة الناس واهتماماتهم، وهمومهم ومعاناتهم اليومية، كما إن أفضل الموضوعات في أيامنا هذه وأكثرها جذباً لاهتمام القراء وإقبالهم عليها هي تلك التي تتناول جوانب إنسانية مؤثرة، وهناك مصادر عدة يمكن للكاتب الصحفي ولوجها لاختيار فكرة يبني عليها مادته الصحفية، وهذه المسارب هي:

١- الملاحظة والمشاهدة؛ وذلك من خلال معايشته اليومية وتفاعله المستمر مع من حوله بغض النظر عن المكان الذي يجوبه، فقد يرى الكاتب مشهداً أو يتعرض لموقف ما في السوق أو المستشفى أو الجامعة يلفت انتباهه فيتخذ منه فكرة لعموده، يناقش ويطرح الموقف بشيء من الموضوعية موضحاً وجهة نظره تجاه هذا الموقف سواء كان سلبا أم إيجابا.

---

*) ومن هذه النخبة أيضاً: (نبيل سليمان) و(واسيني الأعرج) و(د. محمد برادة) و(د. فيصل دراج) و(المنصف المزغني) و(د. حاتم الصكر).

٢- الخبرة والتجربة؛ فهي تلعب دوراً فعالاً ومهماً في كل ما يكتبه الكاتب، فعن طريقهما يتمكن الكاتب من تفسير ما يدور حوله من مواقف ونشاطات، ومن ثم الحكم عليها وفق تصوره وخبرته وتجربته في الحياة. وتتمثل هذه الخبرات في: خبرات الكاتب الشخصية وأحاسيسه، وهناك أصحاب الخبرات الذين على الصحفي أن يسعى إليهم ليعيش تجاربهم ويستمد منها ما يمكن أن يفيد به ويدعم موضوعه.

٣- المواد المكتوبة والمطبوعة، أو المنشورة بأي طريقة من الطرق، ولهذه أيضاً دور مهم لا يقل أهمية عن غيره، فقد يقرأ الكاتب عنواناً في أحد الصحف يثير اهتمامه وفضوله فيبدأ بالبحث والقراءة فيه، ويتوصل من خلال ذلك إلى بعض المعلومات التي يستطيع من خلالها أن يكّون مادته الصحفية، فضلاً على أن بعض الأعمدة تحوي نقداً أو عرضاً لكتاب.

لغة العمود الصحفي

إن الكاتب الصحفي الناجح هو الذي يعي جيداً طبيعة الجمهور المستهدف وثقافته، ومدى حاجاته وعلى ضوء ذلك يكتب نصه بلغة صحفية تتسم بالوضوح، وتبتعد عن الغموض، دون أن يغفل السياسة العامة للصحفية. والكاتب الناجح هو الذي يلفت أنظار القراء من خلال كتاباته، ويشدهم إلى قراءتها حتى النهاية دون أدنى تذمر أو تملل. فبعض الكتابات تجذبك طريقة أسلوبها وسرد موضوعها بشكل منسق وجميل، تجعلك دائماً في حالة ترقب وانتظار وتشويق لما يكتبه الكاتب في العدد المقبل، وبعضها الآخر طويلة مملة في قراءتها وكثيراً ما جرت أقلام الصحافة في الكتابة فيها، ففقدت جِدتها ورونقها، فعافتها نفس القارئ.

ولغة العمود الصحفي لا بد أن تحافظ على خصائص من أهمها: البساطة والإيجاز والاختصار والصحة؛ ونقصد بالصحة هنا هو كل ما يتصل بالصحة النحوية والصرفية، والصحة المنطقية، لتأتي النتائج والأحكام متفقة مع المقدمات فلا تتناقض المعاني مع بعضها بعض، ولا تتعارض مع ما ينشده الكاتب من دعوة أو رأي ولا تتناقض مع الحقيقة، كما أنها لا بد أن تتسم بالصحة الأسلوبية (البلاغة) فينحت الأسلوب وفقا لمتطلبات الأساليب العربية الفصيحة ولا تعارض هنا بين هذا المطلب وبين طابع البساطة واليسر والوضوح في لغة الصحافة.

وتختلف لغة العمود باختلاف المضمون أو طبيعة المادة التي يناقشها، وربما نجد هذا الاختلاف شديد الوضوح في الصحافة المتخصصة، فتقترب لغة العمود حينا من المستوى الأدبي، فيضفي المحرر على كتابته سمة من الأدب أو قدراً من الذوق الأدبي، لا يزيد عن الحد المعقول. فالأدب هو فن ولغته ذاتية تعتمد التصوير والإيحاء واللغة الموسيقية واستخدام المجازات والبديع والإطناب والمحسنات اللغوية، وبذلك فإن الكاتب يستهدف التأثير على المتلقي من خلال ذلك، كما لا بد للكاتب أن يضفي على هذا النوع من الكتابة طابعه الذاتي، وفي بعض الأحيان نجد أن لغة العمود تقترب من المستوى العلمي لا سيما في الأعمدة المتخصصة في فن أو علم من العلوم، فألفاظها بعيدة عن الدلالات المجازية، وهي مرتبة بمنطق علمي سليم ودقيق وموضوعي فتنقل الحقائق لا التجارب الذاتية. كما يلجأ الكاتب في أحيان كثيرة إلى الأسلوب

الصحفي (العام) ويجمع فيه الكاتب بين أكثر من مستوى ويضفي على كتابته شيئا من تجاربه الذاتية، وبأبسط الأساليب اللغوية الميسرة والمعبرة.

ويلعب الأسلوب دوراً مهماً في استمرارية القراءة. فالكاتب الجيّد هو من يحاول استدراج القارئ بطريقة سهلة ومحببة للقراءة تجعله يتفاعل مع المقالة حتى نهايتها؛ ولهذا يجب أن يتسم أسلوب كتابة العمود بالقوة، وأقصد بالقوة هنا طبيعة وشكل الخطاب الذي يستخدمه الكاتب، ويتوجه به للقارئ، فإذا كان من أهداف الكاتب، أن يقنع القارئ بفكرته، فعليه أن يختار لغة لينة رقيقة، يستميله من خلالها، أما إذا كان الهدف من الكتابة نقد ظاهرة خاطئة، أو أسلوب فاسد، فعليه أن يكون واضحاً مباشراً وقوياً، فالأسلوب هو الوعاء الذي يحمل الفكرة ويقدمها إلى القارئ، فمهمة الكاتب ليست في إضعاف النفوس بل في تحريك الرؤوس على حد تعبير الدكتور موسى علي الشهاب، كما أن كل كاتب لا يثير في الناس رأياً أو فكراً أو مغزى يدفعهم إلى التطور أو النهوض أو السمو على أنفسهم ولا يحرك فيهم غير المشاعر السطحية العابثة ولا يقرّ فيهم غير الاطمئنان الرخيص ولا يوحي إليهم إلا بالإحساس المبتذل ولا يمنحهم غير الراحة الفارغة التي لا تكوِّن فيهم شخصية ولا تثقف فيهم ذهناً ولا تربي فيهم رأياً لهو كاتب يقضي على نمو الشعب وتطور المجتمع[١].

وفي المقابل نجد الكاتب الذي يتصف أسلوبه بالقوة يكون أقدر على التأثير، فقد يسهم الأسلوب في إحداث القناعة لكن قوة الأسلوب تحدث "موقفاً" أو ردة فعل لدى المتلقي. وتنشأ قوة الأسلوب من حيوية الأفكار ودقتها ومتانة الجمل وروعتها كما تتمثل أيضاً في الكلمات الموحية والعبارات الغنية والصورة الرائعة، والتقديم والتأخير والإيجاز والإطناب والخبر والإنشاء والتأكيد والإسناد والفصل والوصل، فحينما يملك الكاتب الذوق الأدبي المرهف والأذن الموسيقية والقدرات البيانية يستطيع أن يتحاشى الكلمات الخشنة والجمل المنفرة والجرس الرتيب وحينما يوائم بين الألفاظ والمعاني ويستوحي من خياله الصورة المعبرة يكون أسلوبه جميلاً، وهذا لا يتعارض مع ما ذكرناه من أن أسلوب كتابة العمود لا بد أن يتسم بالوضوح لقصد الإفهام، والقوة لقصد التأثير، والجمال لقصد الإمتاع فالوضوح في التفكير يفضي إلى الوضوح في التعبير ومعرفة الفروق الدقيقة بين المترادفات ثم استعمال الكلمة ذات المعنى الدقيق في مكانها[٢].

خصائص العمود الصحفي

تتسم الأعمدة الصحفية بقوة الخطاب وحسن العبارة والحجة في إبراز ما تريد تبليغه، فالأمر يحتاج إلى براعة خاصة وقدرة على التعمق في فهم الأمر، وقوة الإقناع بوجاهة الحجج التي يقدمها الكاتب فيما يكتب، دون أن نشير إلى أهمية العناصر الإيضاحية له، إذ إن هذا الضرب من الجهد الصحفي يتطلب أكثر من غيره صوراً مصاحبة على قدر كبير من الوضوح والدلالة، كما ينبغي العناية بالعناوين الرئيسة للمقال؛ بحيث تشد انتباه القارئ وتدفعه إلى مواصلة قراءة الموضوع حتى نهايته، ومن الضروري أن نشير كذلك إلى أن أسلوب إخراج

---

١) ينظر: د. موسى علي الشِّهاب: اتجاهات معاصرة في كتابة المقال الصحفي، ص:٣٥

٢) ينظر: نفسه، ص: ٣٥- ٣٧.

العمود يساعد على إنجاحه وربما كان للتغاير في استعمال ألوان الحروف وأحجامها وكذا العناوين الفرعية (المتحركة) واستعمال الصور والرسومات دور مهم في الصورة العامة التي يتخذها شكل العمود[١]. وهذه بحد ذاتها أهم السمات التي تميز العمود من غيره من المواد الصحفية الأخرى.

ويذكر مصطفى أمين صاحب عمود "فكرة": للعمود الصحفي خصائص أرى أنه يجب أن يكون فيه شيء جديد، وأن يكون مختلفاً وقصيراً، وعندما أكتب العمود، لا أكتب ما يفضله القارئ وإنما أكتب ما أفضله أنا، أكتب ما أتنفسه تنفساً واحداً، يمكن أن يكون صرخة، دمعة، ضحكة، همسة، والمقال قد يعبر عن أكثر من شخص كما يعبر عن رأي الجريدة أو رأي فئة من الناس"[٢] ويمكن أن نحصر بعض خصائص العمود في ناحيتين: الشكل والمضمون:

أولاً: الشكل والسياسة العامة للصحيفة:

- له عمود ثابت كما أن له مكاناً أو موقعا ثابتاً في الصحيفة، لا يتغير.

- له عنوان ثابت، وآخر ثانوي (متغير) حسب الموضوع الذي يطرحه المحرر. ويفضل أن يكون عنوان العمود مقبولاً في الذوق العام، جذاباً خفيفاً في النطق، لا يتجاوز حجمه كلمة أو كلمتين؛ ليلفت انتباه القارئ، ويثير فضوله وحماسه.

- أن يوضع في الصفحة التي تناسب الموضوعات التي يعالجها، فإذا كان سياسياً وضع في الصفحات السياسية، وإذا كان رياضياً وضع في الصفحات الرياضية وهكذا.

- يحمل توقيع كاتبه واسمه، وسيأتي بإذنه تعالى الحديث عن التوقيع والصورة بشيء من التفصيل في حديث لاحق.

- أن يلتزم كاتبه بمواعيد ظهوره، فإذا كان الكاتب ملتزماً بكتابته كل يوم أو كل أسبوع، فلا بد أن يراعي هذا الالتزام.

-أن تكون له دورية نشر ثابتة كأن تكون جريدة يومية، أو ملحقاً أسبوعياً، أو مجلة شهرية[٣].

ثانياً: المضمون:

وتتوقف سمات أو خصائص العمود على نوعيته، فيما إذا كان متنوعا (عاماً) أم متخصصاً في فرع من فروع العلم والثقافة، فالعمود العام يمتاز بثقافته المتنوعة، واهتمامه بالموضوعات العامة لا سيما الإنسانية فيعبر عن هموم المجتمع وقضاياه ويعالجها بالأسلوب

---

١) ينظر: د. نبيل حداد: في الكتابة الصحفية، عمان- الأردن، ص:٢٠٥-٢٠٦.
٢) ينظر: د. موسى علي الشّهاب: اتجاهات معاصرة في كتابة المقال الصحفي، دار أسامة للنشر والتوزيع/ الأردن- عمّان، ط٢٠١٢/١م، ص: ١٠٩.
٣) للمزيد حول هذا الموضوع، ينظر: د. السيد أحمد مصطفى عمر: الكتابة والتحرير الصحفي؛ رؤية جديدة، دار القلم، الإمارات العربية المتحدة – دبي، ، ط٢٠٠٥/١، ص:١٨٨.

الذي يتناسب مع عقلية القراء باختلاف ثقافتهم، ومن أبرز سمات التحرير في هذا النوع من الأعمدة ما يأتي:

- الجمع بين بساطة اللغة الصحفية وسهولتها ووضوحها وما تحمله من طاقات جمالية عالية، فيما يُعرف بالقدرة البيانية التي تعني القدرة على مخاطبة أعماق القراء بالعبارات التي تبين وتوضح ما يريد الكاتب قوله، فالموضوعات التي تتناولها مقالات العمود وإن كانت ذات طابع خاص، إلا أن الاهتمام بها غالباً ما يكون عاماً.

- الإقناع عن طريق سلامة الفكرة ودقتها ووضوحها.

- الإمتاع عن طريق العرض الشائق الذي يجذب القارئ ويؤثر فيه.

- الذاتية: في اختيار الموضوعات وزاوية المعالجة والتناول من وجهة نظر الكاتب الخاصة، المستندة إلى ثقافته وخبرته، وليس شرطا أن يتفق مع سياسة الصحيفة، وتنعقد علاقة مودة بين الكاتب والقارئ فيأتي الحديث مطبوعاً بطابع الحديث الودي الذي يدور بين صديق وصديقه؛ ولهذا فإن كتابته في الغالب لا تحتاج إلى مقدمات وصلب ونهايات، إنما هو طبعي يصدر عن طبع الكاتب وذوقه الخاص[١].

- يقوم على تطبيق القاعدة الذهبية في الصحافة والتي تقول: أكبر كم من المعاني والمعلومات في أقل قدر من الألفاظ.

- تتسم موضوعاته بالحيوية البالغة والإثارة الهادفة ولا يوجد قيود على المجالات والموضوعات التي يطرقها الكاتب، فمن حقه أن يكتب في السياسة والاقتصاد والأمن والثقافة والفن والأدب وغير ذلك مع اختلاف زاوية المعالجة للموضوع، ومراعاة المساحة المحددة للموضوع الذي يطرحه ليأتي مركزاً دونما تشتت أو توسع فيه[٢].

- أن يتطابق عنوان العمود مع الاتجاه الذي يفضله الكاتب في معالجة الموضوعات مثل عمود (دفتر أفكار) الذي يعالجه أدونيس، فيأتي العنوان متطابقاً مع ما يبثه أدونيس من أفكار ذاتية وهموم فردية، وكذلك (عدسة كاشفة) للدكتور عبد المعطي حجازي الذي يسلط فيه الضوء على أسرار اللغة، وبحرها المكنون.

---

١) ينظر: نفسه، ص:١٨٨.
٢) ينظر: نفسه، ص:١١٧.

- مراعاة اهتمام القراء: وذلك عند اختيار الموضوعات، والأسلوب المناسب لمعالجتها، فإذا كان المقال يعالج موضوعاً كعيد الأم، أو عيد المعلم، فإن معالجته تختلف عن موضوع يعالج انتشار المخدرات أو ظاهرة التدخين عند الشباب[١].

أما فيما يتعلق بالأعمدة المتخصصة والتي تتناول موضوعاً متخصصاً كموضوعات العمود الرياضي، أو الديني، أو الفني، مثل عمود (موسيقى وغناء) الذي يحرره إلياس سحاب في مجلة دبي الثقافية، وكذلك عمود (عين النقد) لنبيل سليمان من المجلة ذاتها، فإنها تمتاز بسمات خاصة، تجعلها تنحو منحىً موضوعياً ومنهجياً، وأبرز هذه السمات:

- الموضوعية: بإظهار الحقائق وتقديمها على ما هي عليه، وتتصل الموضوعية كذلك بمستوى المعالجة في أشكال الرأي المختلفة، والواقع أن الموضوعية مسألة نسبية يصعب وضع معيار لها طالما إن الصحافة كلمة، والكلمة من ورائها هدف[٢].

- العقلانية: وتعني مخاطبة العقول والجدية في إقناعها، وتستلزم العقلانية إيراد الشواهد والأدلة والبراهين – إن استلزم الأمر – التي تجعل الموقف الذي تبنته الصحيفة معقولاً ومقبولاً منطقياً[٣].

- الموازنة بين المصلحة العامة من جهة ومصالح الفئات المختلفة من جهة أخرى واعتبارات المهنة من جهة ثالثة، وتمتد خاصية الموازنة إلى مصالح الدولة وعلاقتها بالدول الأخرى لا سيما في الموضوعات السياسية[٤].

- الدقة في تحديد الغرض من تناول الموضوع وطريقة تناوله ووضعه في إطار الصالح العام والموقف الذي تتبناه الصحيفة، فكلما تبنت الصحيفة فكر سياسي جاءت موضوعاتها في هذا الاتجاه[٥].

- تناول القضايا والموضوعات والأحداث المستجدة في المجالين الداخلي والخارجي فيما يُعرف بـ (عمود الساعة) وخاصة تلك التي توليها الصحيفة أو المجلة أهمية خاصة، ويهتم بها القراء كالأحداث السياسية على سبيل المثال[٦].

---

١) ينظر: نفسه، ص: ١٨٨.
٢) ينظر: نفسه، ص:١٧٩.
٣) ينظر: نفسه، ص:١٨٠.
٤) ينظر: نفسه، ص:١٨٠.
٥) ينظر: نفسه، ص:١٨٠.
٦) ينظر: نفسه، ص:١٨٠.

- الإيجاز في القول والمعنى واللغة؛ لأن العمود الصحفي بشكل عام محدد بمكان وزمن معين[١].

- الالتزام بسياسة التحرير واحترام توجهاتها، لا سيما الموضوعات السياسية التي تجعل لها الصحيفة ضوابط محددة؛ ذلك أن الخروج عن هذه السياسة يعرض التحرير إلى مواجهات مع القائمين بأمر السياسة في المجتمع.

- الوضوح: ويقصد به وضوح الفكرة ووضوح المعالجة، ذلك أن تعقيد المعالجة يعقد الفكرة، كما أن عدم القدرة على تبسيط الفكرة يعقد المعالجة، فالمسألة ذات وجهين يكمل بعضهما الآخر، بحيث لا يستقيم إحداها دون الآخر[٢].

إخراج العمود الصحفي

إن العمل الصحفي أو التحرير الصحفي هو عملية اتصال جماهيرية، يقوم فيها المحرر الصحفي (المرسِل) بجمع المعلومات الصحفية ومعالجتها وصياغتها في شكل أو قالب صحفي مناسب (الرسالة)، ثم يرسل أو يبث هذه الرسالة، أو المضمون الصحفي من خلال وسيلة اتصال جماهيرية وهي الصحيفة (جريدة كانت أم مجلة) إلى القارئ أو الجمهور الذي هو مستقبل الرسالة؛ وبذلك تتحقق الأهداف التي تسعى الصحيفة من أجل تحقيقها كوسيلة اتصال جماهيرية بغية المساهمة في تشكيل الرأي العام في أسلوب أو اتجاه معين، ومن خلال ردود الفعل أو رجع الصدى الذي يحصل عليه المحرر الصحفي من وسائل تقويم عديدة؛ بدءاً من رسائل القراء التقليدية واتصالاتها الهاتفية، وبحوث الجمهور واستطلاعات الرأي العام، يتم تقويم العمل الصحفي (الرسالة) ومعرفة ردود فعلها ومدى تأثيرها ودرجة إقناعها، وعلى ضوء ذلك يطور المحرر من رسالته وأسلوبه لتبدو أفضل في الأعداد المقبلة.

إن الكاتب الصحفي الناجح هو الذي يعي جيداً طبيعة الجمهور المستهدف ومدى احتياجاته وعلى ضوء ذلك يكتب نصه ليتناسب مع المساحة المحددة ووفق لغة صحفية تتسم بالوضوح، وتبتعد عن الغموض، وخلال ذلك يراعي السياسة العامة للصحفية.

ويرى الدكتور محمود أدهم إن التحرير الصحفي هو طريقة الكتابة الفنية التي تتيح للمحرر الصحفي تسجيل الأحداث ونقل الوقائع والتفصيلات والصور والمشاهد المرتبطة بها والتعريف بما أسفر عنه البحث وراء عللها وأسبابها ثم التعبير عن ذلك كله تعبيرا دقيقا

---

١) ينظر: نفسه، ص:١٨٠.
٢) ينظر: نفسه، ص:١٨٠.

وموضوعيا في عبارات قصيرة متماسكة، يتم من خلال لغة صحيحة واضحة وجذابة، تخرج في قالب فني صحفي، صالح للطباعة والنشر والتوزيع، يمثل رسالة إعلامية موجهة إلى القراء[1].

والتحرير الصحفي أو فن الكتابة الصحفية هو فن كتابي يختلف عن فن الكتابة العلمية، فتعتمد الأخيرة على المصطلحات العلمية أو الفنية المحددة الدقيقة التي قد لا يفهمها إلا أصحاب التخصص، كما تختلف عن الكتابة الأدبية التي تعتمد على الخيال والبلاغة اللفظية والاستطراد وتتوجه إلى قارئ يبحث عن متعة جمالية وفكرية. ونقصد بالتحرير الصحفي كفن كتابي يعتمد على الأسلوب العلمي المتأدب أو اللغة الوسطى التي يسميها البعض باللغة الصحفية أو اللغة الإعلامية ذات الأسلوب الصحفي الذي يعتمد النثر الفني في الكتابة وهو أسلوب يرتفع به أصحابه عن لغة الحديث العادية، ولغة العلم الجافة، فله من النثر العادي ألفته وسهولته وبساطته ومباشرته وشعبيته، وله من النثر العلمي حظه من التفكير وعذوبة التعبير، فهو أسلوب جميل يعبر عن خلجات النفس وومضات العقل، ونظرات الشعور، ويعتمد على ألوان عدة من الطاقات الفنية من حيث التنسيق والتنميق، والعناية باختيار الألفاظ وتركيب الجمل، فهو يوفر للمستقْبِل أو القارئ ما توفره الفنون الأخرى كالموسيقى والرسم والشعر من ضروب الإمتاع الفني. وتمر مرحلة تحرير أو إخراج العمود الصحفي بمراحل عدة، منها ما يتعلق بالكاتب نفسه، ومنها ما يبقى مهمة تنفيذها على عاتق الجهاز التحريري للمجلة، ومن هذه المراحل:

- مرحلة ما قبل الكتابة (Prewriting) وتتضمن: تحديد الفكرة، ثم تحديد الهدف من كتابة النص فضلاً عن تحديد القارئ المستهدف، وجمع المعلومات ثم مراجعة المادة المجموعة من حيث الاكتمال المعلوماتي(٢). وتختلف المعلومات والموضوعات المنتقاة للكتابة حسب اهتمامات الكاتب نفسه؛ نظراً إلى أن العمود الصحفي يكتبه في الغالب كتَّاب تستكتبهم الصحيفة من خارج طاقمها التحريري، لذلك فإنهم كثيرا ما يعكسون خلفياتهم العلمية والثقافية واهتماماتهم في شؤون الحياة العامة.

---

١) ينظر: دكتورة ليلى عبد المجيد والدكتور: محمود علم الدين: فن التحرير الصحفي للوسائل المطبوعة والإليكترونية، القاهرة- مصر، دار السحاب للنشر والتوزيع، ط١/٢٠٠٨م، ص:١٣
٢) ينظر: نفسه، ص: ٩٧.

- مرحلة الكتابة الأولية للنص الصحفي، أو كتابة النص الأولي (The first draft)[1] وفيها يتم اختيار عنوان النص وكتابته، وتختلف طريقة كتابة النص من حيث نوع أو جنس القالب الكتابي إن كان مقالاً أو قصةً أو شعراً؛ إلا إنها تشترك جميعها في الأسس العامة من حيث كون العمود يحمل عنوانين: ثابت، ومتحرك، ثم إنه يأخذ موقعاً ثابتاً في المجلة، ويحمل توقيع محرره. كما يتم في هذه المرحلة اختيار الصور، وتجهيز الرسوم التوضيحية. فالعمود المقالي ـ على سبيل المثال ـ يقوم بناؤه على ثلاثة أجزاء: المقدمة هي في الأساس مدخل وتمهيد من الكاتب لموضوع مهم يتناوله في عموده، ثم يأتي جسم العمود ليضم الحدث أو الموضوع الذي يتم تناوله بالأدلة والشواهد والبراهين، أما خاتمة العمود المقالي فهي رأي الكاتب في الموضوع الذي تناوله في عموده، ولذلك فإن العمود المقالي يقوم على القالب الهرمي المعتدل، لا سيما في الأعمدة المتخصصة التي غالباً ما تأتي منهجيتها في الكتابة واضحة تسير وفق ضوابط معتادة، بخلاف الأعمدة الأدبية والعامة التي يعتمد أسلوبها في الكتابة على الكاتب ورؤيته؛ ولهذا غالباً ما تقوم على أساس ثابت، بل تصدر عن ذوق المحرر وذاتيته.

- مرحلة المراجعة (Revising) للتأكد من الاكتمال المعلوماتي وسلامة الصياغة الصحفية[2].

- مرحلة الصياغة الأخيرة والتهذيبات النهائية[3].

- مرحلة التقييم المؤسسي، مراجعة النص الصحفي من قبل المحرر المسؤول لتحديد صلاحيته للنشر من عدمه، وهل ينشر النص كما هو، أو ينشره بعد استكماله، أو ينشره بعد إعادة صياغته، أو يؤجل النشر، أو لا ينشر[4].

- مرحلة إعادة صياغة التحرير (Rewriting Editing) وقد تتم بواسطة المحرر، أو قسم المراجعة، أو سكرتير تحرير مركزي[5].

أنواع العمود الصحفي:

إن الحديث عن أنواع العمود الصحفي يتطلب منا وقفة نتأمل من خلالها الأشكال العامة للمواد الصحفية المنشورة، كما يتطلب أيضا قراءة المضامين وتقليبها على أوجهها؛ ليتسنى لنا من خلالها التفريق بين أصنافها المتباينة بما في ذلك الأعمدة الأدبية.

---

١) ينظر: نفسه، ص: ٩٧.
٢) ينظر: نفسه، ص: ٩٧
٣) نفسه، ص: ٩٧
٤) نفسه، ص: ٩٧
٥) نفسه، ص: ٩٧

إن نظرة سريعة إلى المواد الصحفية التي تتخذ من العمود شكلاً لها؛ تعرفنا أن هناك نوعين من المواد الصحفية التي تتخذ من العمود إناء لها وهما: المقالة الافتتاحية والعمود الصحفي (الداخلي)، فكتب الصحافة تصنف القسمين السابقين ضمن المقال العمودي؛ ولأنني في دراستي تجاهلت هذا المصطلح (المقال العمودي) وأثبت مصطلح العمود الصحفي ليكون المقال بأنواعه المتباينة أحد فروع العمود الصحفي، فالمقال الافتتاحي" على سبيل المثال هو فرع من فروع العمود الصحفي ويسمى أحياناً بـ "الافتتاحية" أو "العمود الافتتاحي". فهذه تسميات اكتسبها من حيث موقعه أو مكانه في أولى صفحات المجلة، كما أنه لا يخرج في تحريره عن جنس المقال هذا من حيث المضمون، أما من حيث الشكل فتنطبق عليه الشروط العامة للعمود إلا أنه يخضع لسياسة الصحيفة ولا يعبر عن ذات الكاتب، كما يخلو في بعض الأحيان من توقيع المحرر؛ ولهذا نميل إلى تسميته "المقال الافتتاحي".

يلتقي المقال الافتتاحي مع العمود الصحفي في كثير من النقاط، ويفترق عنه في نقاط أخرى، فمن أوجه التشابه بينهما هو أن كلا منها يكثر استخدامه في الصحيفة اليومية لغلبة الطابع الخبري على كل منهما، كما أنهما يصدران إما بشكل يومي أو أسبوعي أو شهري أو سنوي، ولهما مكان وعنوان ثابت فوق صفحات الصحيفة (جريدة أو مجلة)، وتعتمدهما الصحيفة لكونهما وسيلة جذب للقراء والتفاعل معهم، كما أنهما يعتمدان على قالب الهرم المعتدل في كتابتهما فضلا على أنماط وأشكال أخرى يعتمدها العمود الصحفي دون المقال الافتتاحي[1].

أما أوجه الاختلاف بينهما فهو كبر المساحة التي يشغلها المقال الافتتاحي مقارنة بضيقها في العمود الداخلي، فالمقال الافتتاحي في بعض الأحيان يشغل مساحة صفحة أو صفحتين كما هو الحال في عمود (أجراس) في المجلة التي بين أيدينا، كما أن المقال الافتتاحي لا يوقع باسم كاتبه لأنه يعبر عن رأي الصحيفة والاتجاه الذي تتبناه. في حين أن العمود الصحفي (الداخلي) يحمل اسم كاتبه ويعبر عن رأيه.

أما من حيث المضمون فإن المقال الافتتاحي يمثل رأياً رصيناً غايته إقناع القارئ والتأثير في الرأي العام، كما أنه يميل إلى التحفظ والحذر في إبداء الرأي ويتناول فيه محرره ـ والذي غالباً ما يكون رئيس تحرير المجلة أو الصحيفة ـ موضوعات سياسية أو علمية أو أدبية وذلك تبعاً للاتجاه العام الذي تبنته الصحيفة، في حين أن العمود الداخلي يمتاز بالخفة والمرح

---

١) للمزيد حول هذا الموضوع، ينظر: د. موسى علي الشِّهاب: اتجاهات معاصرة في كتابة المقال الصحفي. وينظر أيضاً: د. السيد أحمد مصطفى عمر: الكتابة والتحرير الصحفي، ص:١٨٨.

ويهدف إلى الإقناع والإثارة فيختفي فيه التحفظ والحذر، ويتناول فيه المحررون الموضوعات العامة كافة أو المتخصصة بطابع ذاتي. ولغة الافتتاحية رسمية وجادة وأحيانا مملة على عكس لغة العمود التي تمتاز بالبساطة والسهولة.

وبعد أن أوضحتُ المسلك في الفرق بين المقال الافتتاحي وبين العمود الصحفي (الداخلي) جاز لي عندها الانفراد بالعمود الصحفي للحديث عن أصنافه؛ فالعمود الصحفي يقوم على تقسيمات أو تصنيفات عدة فهناك من يقسمه بالنظر إلى حالته المكانية (الشكل) من حيث الثبوت والتغير إلى:

- عمود ثابت هو ما يُنْشر بصفة دورية منتظمة (يومية- أسبوعية- شهرية- فصلية) وهو عمود ثابت في موقعه على صفحات الجريدة أو المجلة وتوقيع صاحبه، وحجمه، واسمه، وهو مرتبط بكاتبه مثل عمود "أطياف" في المجلة التي بين أيدينا، ارتبط اسمه بالدكتور عبد العزيز المقالح، ومن أمثلته كذلك عمود "نقطة حرية" لـ(أمجد ناصر) وآخر بعنوان "آفاق" للدكتور محمد برادة(*).

- العمود الثابت المتغير: وينشر بصفة دورية (منتظمة)، في موقع وتحت اسم وحجم ثابت إلا إنه متغير في من يتولون كتابته، فيتناوب المحررون والمهتمون والقراء والهواة بالكتابة فيه، وهو نوع من الأعمدة يكون تحت الإشراف المباشر لرئيس التحرير الذي يتولى اختيار ومراجعة الموضوعات التي تنشر فيه، مثل أعمدة "شعر" في مجلة "دبي الثقافية" فهي عدد من الأعمدة الثابتة، ينشر كل واحد منها باسم "شعر"، ويتناوب على الكتابة فيه عدد من الموهوبين ممن يجدون في أنفسهم المقدرة الشعرية، يبثون من خلالها خلاصة شعورهم، بينما يأتي قسم منها عبارة عن شعر مترجم، يترجم من خلال عدد من الأدباء والمترجمين، ومثلها أيضا أعمدة قصة قصيرة، وهي في مجملها عمودين، يتناوب على الكتابة فيهما عدد من الموهوبين والمهتمين بفن القصة القصيرة(**).

***) ومثال ذلك عمود "فكرة" في جريدة الأخبار ارتبط لسنوات طويلة باسم صاحبه، وقبلها عندما كان معتقلا سياسيا. ومن أمثلته كذلك عمود مرعي الحليان بعنوان "آخر الكلام" بجريدة البيان، و "بين السطور" لمحمود يوسف بجريدة الاتحاد الإماراتية. للمزيد، ينظر: د. السيد أحمد مصطفى عمر: الكتابة والتحرير الصحفي، ص:١٩٠.**

****) ومثال ذلك أيضا، العمود المقالي "كلمة" بجريدة أخبار اليوم الأسبوعية، و "وجهة نظر" بالأهرام و"كل يوم" بجريدة الأخبار اليومية و"مدارات" بجريدة الجامعة التي تصدر عن جامعة الشارقة، وعمود "رأي رياضي" بجريدة الشرق الأوسط. ينظر: نفسه، ص:١٩٠**

وهناك تصنيفٌ آخر تبعاً للاتجاه أو الموضوع وهو ما أذهب إليه؛ كونه يشمل جميع الأصناف السابقة، ثم لأنني أهتم بالجوهر أو المادة أكثر من الشكل، وعلى هذا أصنفها إلى:

- العمود المتنوع: وهو نوع يهتم بالموضوعات العامة التي تختلف نوعيتها من يوم لآخر، ويتوقف نجاحه على مهارة الكاتب وثقافته الواسعة المتنوعة، والتصاقه بقضايا الناس واختياره للموضوعات التي تمس حياتهم اليومية، ومعالجتها بالأسلوب الذي يتناسب مع عقلية القراء، مثل عمود "آراء حرة" للدكتور فيصل دراج، وكذلك عمود "مدى" لـ(فريدة النقاش)(*).

- العمود المتخصص: وهو العمود الذي يتناول موضوعات متخصصة، كمقالات العمود الرياضي، الديني، والفني، مثل عمود "عدسة كاشفة" الذي يحرره الدكتور عبد السلام المسدي، في مجلة دبي الثقافية(**).

- عمود الساعة: ويتناول الأحداث الجارية على كافة المستويات المحلية والإقليمية والعالمية، وهو غالب ما يكون سياسياً، والذين يتولون كتابته عادة هم من ذوي الخبرة والنظرة الثاقبة المتمرسين القادرين على الكتابة التحليلية العميقة والموجزة في الوقت نفسه مثل: عمود شيء ما، الذي يحرره الدكتور حسن مدن بجريدة الخليج الإماراتية(١).

- العمود الاستكمالي: ويسمى كذلك عمود المعلومات، وهو نوع تقوم بتحريره أقسام المعلومات في الصحف، ويحوي معلومات من أسعار البورصة، والطقس، والعملات وما إلى ذلك مثل عمود "معلومات تهمك" الذي يحرره قسم المعلومات بجريدة الشرق الأوسط، والأحوال الجوية الذي يحرره قسم المعلومات بجريدة الاتحاد الإماراتية(٢).

والأعمدة المتخصصة - بطبيعة الحال - تتفرع منها موضوعات مختلفة منها ما هو سياسي أو أدبي أو ديني، وسأركز جهدي في هذا البحث على العمود الأدبي وأوليه أهمية خاصة؛ لكونه مادة دراستي وعليه أبني نظريتي؛ فالمعروف أن ليس للأجناس الأدبيّة قوالب متحجّرة ولا قوانين صارمة مسطّرة ولكنّني أتبين لها ملامحاً بها تُعرف وأطوارا عليها أعتمد إن رمتُ الحديث في الحدود والاختلافات والركائز والمقومات التي في ضوئها أفرِّق بين هذه الأجناس. ومسألة التفريق هذه قد تُشاهَد بسيطة سهلة ولكنها في حقيقة الأمر ظاهرة معقدة

---

*) ومثلها أيضا، عمود حبيب الصائغ بجريدة الخليج الإماراتية تحت عنوان "معا". ينظر: نفسه، ص:١٨٩.
**) ومثال ذلك، عمود "للنساء فقط" الذي تحرره مريم جمعة بجريدة البيان الإماراتية. ينظر: نفسه، ص:١٨٩.
١) ينظر: نفسه، ص:١٨٩.
٢) ينظر: نفسه، ص:١٨٩.

بعيدة الغور مما يحتم علينا معالجتها في كل طور من أطوار الأدب ومعاودة النظر في المقاييس المعتمدة في تحديدها على نحو لا تتساوى معه النصوص في النظر ولا تعتبر كل كتابة أدباً وهذا ما كان منا حين تحدثنا عن أجزاء العمود الأدبي ووقفنا من خلاله عند مضمون العمود الأدبي وطبيعة مادته الأدبية (مقال أو شعر أو قصة)[١].

العمود الأدبي

مكونات العمود الأدبي من حيث الشكل والمضمون:

إن مستخدمي الكلمة سواء كانوا من مفكرين وكتاب مقالات أدبية أو علمية أو فلسفية أو كتاب أقصوصة أو سيناريو أو رواية أو مسرح أو سينما بشكل عام لكل طريقته في التفكير والتعبير، ولكل لغته التي تبرز هذا العمل وتنقله إلى الناس حتى يمكنه من أن يوصل إليهم رسالته، وأن يؤدي دوره في عقولهم وقلوبهم، كما أن لكل منهم القالب الذي يتناسب مع المادة الإعلامية التي يقدمها![٢]

وكنتُ قد أشرتُ في التمهيد السابق إلى العمود الأدبي، وقلتُ إن العمود الأدبي هو فرع من فروع العمود الصحفي (الداخلي) إلا أن مادته الصحفية تكون ذات طابع أدبي كأن تكون: مقالاً أو شعراً أو قصةً أو مسرحيةً وهي مساحة محدودة من الصحيفة لا تزيد عن صفحة واحدة، تضعه الصحيفة تحت تصرف أحد كبار الكتاب ممن هم من أهل الاختصاص في الأدب واللغة والنقد ويتمتع بقدر كبير من الشهرة والاحترام والكفاءة الصحفية، يعبر من خلاله عن آرائه وأفكاره وخواطره وانطباعاته فيما يراه من قضايا وموضوعات تخص الأدب واللغة وما يتصل بهما من نقد، وبالأسلوب الذي يرضيه، وتصنف الأعمدة الأدبية ضمن الأعمدة المختصة، ولها أصناف عدة كـ(العمود المقالي والقصصي والشعري) وفي دراستي هذه أسلط الضوء على كل قسم منها وأقف من خلالها على عدد من العناصر الثابتة والمتغيرة على مستوى الشكل والمضمون ومن هذه المكونات:

أولاً: العمود الأدبي من ناحية الشكل:

الصورة: تعد الصورة من أقدم وسائل الاتصال التي عرفتها المجتمعات في عصورها المختلفة، فهي كغيرها من الوسائل الاتصالية الأخرى، لها تاريخها وطابعها واستخداماتها في المجالات

---

١) ينظر: سامية الدريدي،: الحجاج في الشعر العربي، ص:٥٧.
٢) ينظر: د. محمود أدهم: الأسس الفنية للتحرير الصحفي العام، حقوق التأليف والطبع والنشر والتوزيع محفوظة للمؤلف، ص:٩-١٠.

الإعلامية المختلفة. فمنذ فجر التاريخ كان للصورة دور في تعليم الإنسان والمحافظة على خبراته وتجاربه الحياتية، إذ عرفها الإنسان في مرحلة سابقة من تطور اللغة(*)، فأصبحت أداة تعبير شائعة لديه، ومعبرة عن الكلمات والجمل في اللغة(١).

والصورة كما نعرفها هي شكل من أشكال الفنون التي تنقُل واقعاً ما، أو تبتكر مشهداً ما من نَسج الخيال، انطلاقا من واقعٍ ملموس، كما تأتي لتعوض الإنسان عن قصور أدواته وحواسه عن التذكير المستمر، والإبقاء على الحدث أو العرض مدونا بطريقة صادقة لا كذب فيها أو التواء(٢).

ولعل اختراع الصورة الفوتوغرافية قد غير موقع الصورة من ناحيتي الاستعمال والاستهلاك، فهي لم تعد تستهلك بنفس الطريقة التي كانت تستهلك بها اللوحات الفنية، إذ دفعت بالصورة لتساهم في نقل الأحداث كما هو الحال في الصحف والمجلات، وفي تناولي في دراستي موضوع الصورة، أريد تحديداً تلك الصورة الصحفية التي تسهم بشكل فعال في بناء العمود الأدبي الذي بين أيدينا؛ لنكشف من خلالها عن العلامات وعن القيم الدلالية والفنية. ومحاولة التعرف على المعاني وراء الأشكال والخطوط والألوان في الصورة الصحفية بنوعيها: الصورة الفوتوغرافية(**) لا سيما الشخصية (portrait) والصورة الفنية (اليدوية) التي ترسم يدويا بالقلم أو بالفرشاة، وكذا محاولة التعرف على ماهية الرسالة التي تركز عليها(***)(٣).

***) تعد الصور والرسوم من أولى الأشياء التي لجأ إليها الإنسان البدائي للتعبير عن نفسه وأفكاره، ولهذا تعد أول لغة مكتوبة، ومنها تطورت الأبجدية، التي نستعملها اليوم، والدليل على ذلك أن الحروف الهجائية في اللغة الإنسانية الأولى اتخذت شكل صور الأشياء والطيور والحيوانات المحيطة بالإنسان الأول في لغات الشرق القديم. للمزيد حول هذا الموضوع، ينظر: د. خليل محمد الراتب: التصوير الصحفي، دار أسامة للنشر والتوزيع/ عمان-الأردن، ط٢٠١٢/١م، ص:١٣.**

١) ينظر: أ.ساعد ساعد، د. عبيدة صبطي: الصورة الصحفية؛ دراسة سيميولوجية، الإسكندرية/ المكتب الجامعي الحديث، ٢٠١٢، ص: ٥.

٢) للمزيد ينظر: جاك أومون؛ تر: ريتا خوري؛ مراجعة: جوزيف شريم : الصورة، بيروت- لبنان/ المنظمة العربية للترجمة، ط٢٠١٣/١، ص:٧ وما بعدها، وينظر أيضا: د. خليل محمد الراتب: التصوير الصحفي، ص:١٣ وما بعدها.

****) تنقسم كلمة فوتوغراف إلى كلمتين وهي: فوتو (Photo) وتعني ضوء، وغراف (Graph) وتعني رسم أو تصوير، وبذلك يكون المعنى للكلمة (التصوير بالضوء) أو (الرسم بالضوء). ينظر: د. خليل محمد الراتب: التصوير الصحفي، ص: ٥٤.**

*****) وهذا ما حذا ببعض الباحثين في الشأن السيميولوجي من أن يوسعوا البحث في مجال البصريات، قصد الإجابة على أسئلتها المهمة: كيف نتواصل بصريا؟ وكيف نقرأ رسالة بصرية؟ وكيف نكون ثقافة بصرية؟ ويعد رولان بارث أول من وضع منهجية توظيف التحليل السيميولوجي في الصورة، والتي طبقها على المثال الإشهاري "لعجائن بنزاني" في كتابه "بلاغة الصورة". للمزيد ينظر.أ. ساعد ساعد، د. عبيدة صبطي: الصورة الصحفية؛ دراسة سيميولوجية، ص: ٩-١٧.**

٣) للمزيد ينظر: أ.ساعد ساعد، د. عبيدة صبطي: الصورة الصحفية، ص:٥.

وتعتمد دراستي للصورة على اختيار عينة قصدية من الصور بما أن المادة التي يعتمد عليها البحث أساسا محدودة، وتمثل مجموع الصور الشخصية واليدوية (التقليدية) المصاحبة للأعمدة الأدبية، وذلك بقصد إثبات ما تحمله الصورة من طاقة حجاجية كامنة؛ لما تحويه من نية في التبليغ والتأثير وما تتضمنه من رسائل إعلامية موجهة كما تكمن حجاجيتها في مدى قدرتها على استقطاب المتلقي وإمتاع الناظر إليها من خلال ما تثيره في نفسه من إثارة وتشويق في سبر أغوارها، لما تحويه من مكونات عديدة تتمثل في اللون والكتلة والخطوط والأجسام والإضاءة والظل وما إلى ذلك[١].

وفضلاً عن الوظيفة الإخبارية للصورة، فإن لها وظيفة سيكولوجية، فالصورة الواحدة قد تعرض ما استطاع كتاب أن يقوله في مائة صفحة حيث إن حاسة البصر ذات أهمية كبرى بالنسبة إلى شعور الإنسان ودرجة فهمه، كما إنها تصبغ بعداً آخر على الشخصية التي تستحق أن ينشر عنها شيء أو تصورها، فالشخص الذي لا بد أن يقرأ المرء عنه يومياً أو أسبوعياً يثير لدى القارئ هذا السؤال: ما هو شكله وكيف يبدو؛ ذلك أن كثيراً من القراء لا يقتنع بالكلمات لكنه يميل إلى تصديق ما يحدث عندما يرى، وبحضور الصورة تتحقق الوظيفة الإقناعية لدى القارئ[٢].

وتنقسم الصورة الصحفية إلى أنواع عدة:

الصورة الشخصية (portrait):

وهي صورة نصفية لكاتب العمود، تنشر مع عموده، وهي آلية تعمد إليها المجلة أو الصحيفة فترسل مصوريها لالتقاط صور حديثة للشخصيات المعنية بين فترة وأخرى، إيماناً منهم بأن الصورة تعادل ألف كلمة، وأن صور الأشخاص تجذب الانتباه أكثر مما تجذبه صور الأشياء الأخرى، وخلال ذلك يتعين على المصور أن يتقن عملية التصوير ابتداءً من اختيار الزاوية المناسبة التي يلتقط منها، وتسليط الإضاءة المناسبة التي تلعب دوراً مهماً في التأثير في نفسية القارئ والتفاعل معه. كما تلعب الصورة الملونة دوراً بارزاً في عملية الإقناع أكثر مما إذا كانت الصورة بالأبيض والأسود[٣].

---

١) ينظر: أ.ساعد ساعد، د. عبيدة صبطي: الصورة الصحفية، ص:١٤-١٧، وينظر أيضا: د. خليل محمد الراتب: التصوير الصحفي، ٧١-٧٢.
٢) ينظر: د. خليل محمد الراتب: التصوير الصحفي، ص: ٨١-٨٤.
٣) ينظر: نفسه، ص:٨٤-٩١.

ومن السمات الأخرى التي يجب أن يتجنبها المصور الصحفي في تصويره للصور الشخصية أن يلتقط صورة المتحدث وعينيه متجهة نحو العدسة دون أن تظهر عليه ملامح توحي بأنه يتحدث عن موضوع ما أو يناقش قضية معينة، فمن الأفضل أن يتصيد المصور لقطته في مثل هذه الحالة مع كل حركة يقوم بها المتحدث وبأسرع وقت ممكن لكي يختار منها الصورة التي تصلح للنشر، فأجدُ ـ على سبيل المثال ـ في عمود "دفتر أفكار" الذي يحرره "أدونيس" [شكل: ١] يظهر أدونيس ماسكا بسيجارته، والدخان يتصاعد منها، وهي ربما إحدى الطقوس التي يلجأ إليها أدونيس لحظة الكتابة، أو عند النقاش أو الحديث، فيشعر القارئ حيالها بعفوية أدونيس وأريحيته وعدم مبالاته بعدسة الكاميرا، بعيدا عن التكلف والتنميق.

[شكل: ١]

وقد تأتي الصورة تروي تفاصيل وملامح الشخصية من خلال ما تتمتع به من حركة أو انفعال مثال ذلك نجد صورة محمد شمس الدين في عموده "بين الألف والباء" [شكل: ٢] فهي توحي لدى القارئ مدى الاستغراق الفكري العميق وبعد النظر الذي يتمتع به الكاتب وهو يضع إبهامه على وجنته وسبابته ناحية فمه، بينما عيناه ترتكزان إلى الأسفل في حالة تفكر عميق.

[شكل:٢]

الصورة الفنية (الرسم اليدوي): وهي عنصر مهم تلجأ إليه الصحف والمجلات كبديل للصور الفوتوغرافية، وتأتي لتصاحب بعض الموضوعات الصحفية؛ لتحقيق أغراض جمالية وتعبيرية، كالرسوم المصاحبة لبعض الأعمدة القصصية، والشعرية وبعض المقالات والتحقيقات الصحفية[١].

وتظهر حجاجية هذا النوع من الصور في قدرتها على جذب انتباه القارئ، ونقل الفكرة إليه، والتعبير عن وجهة نظره بالرسم، مثلما يعبر الكاتب عن وجهة نظره بالحروف والكلمات، كما تلعب دوراً مهما في إيضاح وتوضيح فكرة العمود سواء كان قصةً أو شعراً إلى القارئ ومساعدته في فهم كلمات النص المصاحب وتلخيصها بشكل بصري؛ ولذا فهي غالباً ما تتسم بالإيجاز والتبسيط وانتقاء صفة أو فكرة بارزة في النص المعروض أمام الفنان، ليجري بعدها الفنان ريشته عليها[٢].

وفي دراستي للصورة عمدتُ إلى بعض آليات التحليل السيمولوجي[*] للصورة، والذي يُعنى بأبعاد عدة للصورة:

أولا: المقاربة الوصفية:

يقول "لوران جيرفيرو": "قد تبدو مرحلة الوصف مرحلة ساذجة ولكنها تبقى أساسية، فانطلاقاً من العناصر المتحصل عليها عن طريق الوصف البسيط يبني التحليل الناجح فإن تصف معناه أنك تفهم. وحتى تسهل عملية الوصف هذه يضع "جيرفيرو" مجموعة من الخطوات التي يرى أنها قاعدية وضرورية[٣].

- الجانب التقني: ونعني به كل المعطيات والمعلومات المادية التي تخص الصورة المعنية ويندرج تحت هذا الإطار:

---

١) ينظر: نفسه، ص:١٤٦-١٤٩.
٢) ينظر: نفسه، ص:١٤٦-١٤٩.
***) كان ميلاد سيميولوجيا التواصل مع "أريك بويسنس" الذي نشر في سنة (١٩٤٣م) كتاب "اللغات والخطابات في اللسانيات الوظيفية في إطار السيميولوجيا" والذي أعاد نشره من جديد سنة (١٩٦٧م) تحت عنوان "التواصل والتعبير اللساني، المطبوعات الجامعية ببروكسل" وبهذا يكون "أريك" من أوائل المناصرين للسانيين من أمثال "بارييطو" و "جورج مونان" و "جان مارتيني" في تحديدهم سيميولوجيا التواصل وفي وضعهم لمبادئها وأسسها، التي يتم من خلالها دراسة طرق التواصل، أي دراسة الوسائل المستخدمة للتأثير على الغير عن وعي أو غير وعي. ينظر: أ. ساعد ساعد، و د.عبيدة صبطي: الصورة الصحفية دراسة سيميولوجية، ص:٦٣-٦٤.**

٣) ينظر: أ.ساعد ساعد، د. عبيدة صبطي: الصورة الصحفية، ص:١٨.

١- المرسل أو مبدع الرسالة: وذلك بذكر اسمه أو مجموعة المرسلين، أو اسم الشركة أو المؤسسة، أو المجلة التي أرسلت هذا العمل[١].

٢- الرسالة: بذكر عنوانها، وتاريخها، وظروف ابتداعها، ونوعها هل تنتمي هذه الصورة إلى الصورة الفوتوغرافية أو الإشهارية لمنتج معين، أو ملصق فيلمي، أو لحملة انتخابية[٢].

- الجانب التشكيلي:

يبقى التحليل التشكيلي بغض النظر عن القيمة الفنية للصورة ضرورياً، فهو يقوم بذكر كل من الرموز البصرية المتعلقة بالصور أو ما يسمى (بصورة الصورة)، أي كل ما هو موجود في الصورة من أشخاص ومنتوجات، وكذلك الرموز البصرية غير المتعلقة بالصور أو ما يسمى (صورة اللاصورة) مثل الرسالة الألسنية الكلمات والأحرف أو ما يسمى بالفونيمات ويستند هذا التحليل إلى عدة نقاط ثانوية، أولها[٣]:

- عدد الألوان ودرجة انتشارها، وهذا الحصر لأهم الألوان المستعملة في اللوحة يساعدنا فيما بعد على حسن التأويل، فالألوان على حدّ تعبير "جير فيرو" قفزت من وظيفتها كمادة بصرية إلى وظيفة رمزية. وقد جدد السيميولوجيون لكل لون دلالته كما سنرى ذلك لاحقا[٤].

- التعرف على الأشكال والخطوط في اللوحة، مع العلم أن لكل شكل من الخطوط دلالته الرمزية، فبينما الخطوط المستقيمة (الأفقية والرأسية) توحي بالثبات والصرامة، نجد أن المائلة توحي بالديناميكية والحركية، أما المنحنية فتعطينا الإحساس بالنعومة[٥].

- التأطير: يجمع بين زواياه النص أو الرسالة المراد إيصالها، وقد هجر كثير من محرري الصحف فكرة استخدام الإطارات المزخرفة، التي يبدو فيها كثير من التصنع واتجهوا نحو الخطوط البسيطة وترك مساحات من البياض لتقوم مقام الإطار، ومهمة الإطار في حالة استخدامه هو خلق إحساس بالوحدة الإشهارية في العمود، وضم أجزائه بعضها إلى بعض وزيادة قوة لفت النظر[٦].

---

١) ينظر: نفسه، ص:٢١.
٢) ينظر: نفسه، ص:٢١-٢٢
٣) ينظر: نفسه، ص:٢١-٢٢.
٤) ينظر: نفسه، ص:١٩.
٥) ينظر: نفسه، ص:١٩.
٦) ينظر: نفسه، ص:٢٣-٢٤.

- الموضوع: وما يهمني في هذه الخطوة من الوصف يتعلق بشكل أساسي بالقراءة الأولى للوحة، وهذه القراءة تتطلب منّي بداية معرفة علاقة النص بالصورة، فالعنوان سواء وضع من طرف صاحب العمل الفني أم لا، يبقى ركيزة أساسية في تشكيل المعنى، وفي هذه المرحلة عليَّ أن أبحث فيما إذا كان العنوان يعكس حقيقة التمثيل الأيقوني في اللوحة أو لا، وفي كلتا الحالتين أكون أمام معنى مغاير تماماً إذا أخذتُ بالحسبان ما للعنوان كرسالة لسانية من دور توجهي في قراءة الصورة[١].

ثانياً: مقاربة دراسة بيئة اللوحة:

وأعني السياق الذي انتجت فيه اللوحة، والذي تسمح لنا دراسته بتفادي التأويلات الخاطئة التي قد يحدثها الوصف الأولي لعناصر اللوحة[٢].

ثالثا: المقاربة السيميولوجية:

في هذه المرحلة نصل إلى الهدف المنطقي من خطوات التحليل السابقة والمتمثلة في الوصف الأولي ودراسة سياق اللوحة وبيئتها، ففي هذا المستوى تتلخص غاية التحليل السيميولوجي للوحة أو أي صورة كانت، إذ يتعلق الأمر في هذه القراءة التضمنية بالدلالة الحقيقية للدليل، لأنها تربط هذا الأخير وواقعه الخارجي[٣].

كما يوضح التضمين المستوى الرمزي، بمعنى أنه يحيل إلى كون الصورة توحي بما هو أبعد مما تمثله، فالتضمينية تتعلق بالجانب الإنساني المتصل بعلاقة التأثير الحادثة حين التقاء الدليل مع أحاسيس ومشاعر القرّاء؛ لذا فإن جوهر الدراسة السيميولوجية للصورة أو لغيرها من النظم الاتصالية حسب "بارت" هو الكشف عن الإيحاءات والمعاني الخفية من ورائها أي الرسالة الحقيقية التي تود إيصالها[٤].

رابعاً: نتائج التحليل:

وهي المرحلة الأخيرة في شبكة تحليل "جيرفيرو" وهي الحوصلة الأخيرة التي نحصل عليها بعد دراستنا لمختلف خطوات التحليل السابقة.

---

١) ينظرنفسه، ص:١٩.
٢) ينظر: نفسه، ص:٢٠.
٣) ينظر: نفسه، ص:٢٠.
٤) ينظر: نفسه، ص:٢٠-٢١.

التوقيع أو الإمضاء(*):

تحيل مادة (وقع) في لسان العرب إلى معان عدة، منها قوله: "والتوْقِيعُ: إصابة المطر بعض الأرض وإخطاؤه بعضا، وقيل: هو إنبات بعضها دون بعض... والتوْقِيعُ في الكِتابِ: إلحاق الشيء فيه بعد الفراغ منه... قال الأزهري:: توقيع الكاتب في الكتاب المكتوب أن يُجْمِلَ بين تضاعيف سطوره مقاصد الحاجة ويحذف الفضول... فكأن المُوَقِّع في الكتاب يُؤَثِّر في الأمر الذي كُتِبَ الكتاب فيه ما يُؤَكِّدُه ويُوجبه. والتوْقِيعُ: ما يُوَقَّعُ في الكتاب."(١)

مما سبق يمكنني القول إن التوقيع أو (الإمضاء) يلعب دوراً كبيراً في إثبات هوية الكاتب، والتصديق على ما يقوله ويطرحه ويناقشه من موضوع، ولذا فهو يترك انطباعاً لدى المتلقي بالمصداقية والإقبال على قراءة العمود، وهو نوع من اعتراف المؤلف ورضاه عما يكتب، ليصبح مسؤولاً عن كل كلمة قالها، وهو أيضاً مسآءل من قبل القارئ أو المتلقي، ولهذا نجد الصحف والمجلات تلجأ في الأعمدة إلى كتابة اسم الكاتب، وتعلن أو تعترف بعدم تحملها أدنى مسؤولية عما يكتبه الكاتب، وأن الكاتب مسؤول عن المادة التي يكتبها، فمجلة دبي الثقافية – على سبيل المثال – نجدها تكتب في أولى صفحاتها "المقالات المنشورة تعبر عن آراء أصحابها ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة." وبهذا فإن كاتب العمود لا يكتب إلا ما يرضاه لنفسه ويقتنعه، ومن ثَمَّ ينعكس ذلك إيجاباً على سرعة اقتناع المتلقي بما يعرضه الكاتب – لا سيما إذا كان الكاتب مشهوراً أو متخصصاً – ومن هنا تنشأ علاقة وطيدة بين الكاتب والمتلقي، تجعله يترقب الأعداد المقبلة من المجلة أو الصحيفة، ولهذا نجد الصحف والمجلات تتنافس في جذب الكتاب والمختصين للكتابة فيها.

وإذا جئنا ندرس سياسية المجلة في كتابة التوقيع، نجدها تكتب التوقيع في الجزء العلوي من العمود، أسفل صورة الكاتب من جهة اليسار، بخط (النسخ) وباللون الأبيض، كما تختلف طرق كتابة التوقيع، فنجد الكاتب يوقع بلقب الشهرة مثل (أدونيس) والبعض باسمه الثلاثي مثل (أحمد عبد المعطي حجازي)، وآخر بوضع درجته العلمية إلى جانب اسمه (د. عبد العزيز المقالح) و (د. عبد السلام المسدي) وأحياناً بالاسم الثنائي مثل (نبيل سليمان) و

---

*) والتوقيع الذي نرمي إليه هنا، هو غير التوقيعات التي انتشرت في العصر العباسي، وهو فن عربي خالص، ويمتاز بالإيجاز الشديد الذي يلف المضمون، وهو إيجاز لا يخل بالمعنى، إضافة إلى السجع المطبوع، كما يتجلى فيها عنصر المفاجأة المتمثل في صيغة الطلب والأمر والنهي والتهديد أحيانا والوعيد، وهي تعد مكونات فن التوقيعات. ينظر: د. رفيق حسن الحليمي: التوقيعات، مجلة الوعي الإسلامي، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، العدد (٥٣٢) ٣/ ٩/ ٢٠١٠م.

١) ابن منظور: لسان العرب، مادة "وَقَعَ"،مج٢، ص:٤٣٣٥-٤٣٣٧.

(المصنف المزغني) كما تضعه المجلة داخل مستطيل طولي (أفقي) يقسم الصفحة إلى قسمين: القسم العلوي، ويحمل اسم العمود، وصورة المؤلف، وتوقيعه، والجزء السفلي ويشمل الجزء الأكبر من الصفحة، ويحمل العنوان والنص.

ثانياً: العمود الأدبي من ناحية المضمون:

العنوان:

لم يولِ النقاد والدارسون اهتماماً لعتبات النص إلا في الدراسات السيميائية المعاصرة، فاهتمت السيميائية بكل ما يحيط بالنص من عناوين ومقدمات وهوامش وتنبيهات، وذلك بعدما تبين أنها من المفاتيح المهمة في اقتحام أغوار النص وفتح مغاليقه ومجاهيله، فغدت هذه الدراسات لا تخلو من إشارات – ولو باقتضاب – إلى العتبات النصية الرئيسة التي تفرض على الدارس أن يتفحصها ويستنطقها قبل الولوج إلى أعماق النص[١].

والعنوان بالنسبة إلى النص كالاسم للمسمى، ولا يختلف الأمر بالنسبة إلى الاستدلال، فالعنوان دلالة وإحالة معينة على نص معين فهو لافتة دلالية ذات طاقات مكتنزة، ومدخل أولي لا بد منه لقراءة النص، فكما أننا نستدل بعلامة مميزة في الشيء نظهره على غيره، فكذلك العنوان يستدل به تفرقة وتمييزاً للنص الذي يستتر خلفه عن غيره، بل يتعدى كونه مجرد اسم يدل على العمل الأدبي يحدد هويته، ويكرس انتماءه لأدب ما ليصبح هو النص مختزلا، تنتضد فيه المعاني والدلالات الكلية للنص الأصلي[٢].

أما عناية المبدعين بالعنوان أمر ظاهر، حتى إن الشاعر عبد الوهاب البياتي يذكر أن كثيرا من الشعراء يطلبون منه أن يضع لهم أسماء لقصائدهم، أو مجموعاتهم الشعرية، مع أنه يستغرب كيف يكتب شاعر ديوانه ولا يعرف كيف يختار العنوان، فأهمية العنوان وخطورته كثيراً ما تدفع الشعراء ـ لا سيما المبتدئين منهم ـ إلى الوقوف أمام عناوين النصوص قبل اختيار أي عنوان.

ويرى كثير من النقاد أن العنوان يعد نصاً مصغراً تقوم بينه وبين النص الكبير ثلاثة أشكال من العلاقات:

---

١) ينظر: أ. عبد القادر رحيم، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر- بسكرة (الجزائر): العنوان في النص الإبداعي- أهميته وأنواعه- مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية ، العددان الثاني والثالث/ ٢٠٠٨، ص:٣.

٢) ينظر: نفسه، ص: ٤- وما بعدها.

١- علاقة سيميائية: حيث يكون العنوان علاقة من علاقات العمل.

٢- علاقة بنائية: تشتبك فيها العلاقات بين العمل وعنوانه على أساس بنائي.

٣- علاقة انعكاسية: وفيها يُختزل العمل - بناء ودلالة - في العنوان بشكل كامل، وهو تحليل يثبت مدى عناية النقاد بالعنوان بجعله نداً للنص ومثيلاً له.

ونظراً إلى هذه الأهمية، فقد شغلت عناوين النصوص الأدبية في الدراسات الحديثة حيزاً كبيراً من اهتمام النقاد(*) رأوا فيه عتبة مهمة ليس من السهل تجاهلها، إذ يستطيع القارئ من خلالها دخول عالم النص دونما تردد ما دام استعان بالعنوان على النص، فهو يوازي إلى حدٍ بعيد النص الذي يسمه، كما أنه لم يعد زائدة لغوية يمكن استئصالها من جسد النص، بل أصبح عضواً أساسياً يستشار ويستأذن، وفي أبسط تعريف له: هو تلك الكلمة أو الجملة التي توضع أعلى النص، وتكون على صلة مباشرة أو غير مباشرة به، ويمثل وحدة تحريرية قائمة بذاتها، ذات نسيج لغوي متماسك وأحد المكونات الأساسية للنص ومركزه، وفي كثير من الأحيان توكل صياغته لفئة معينة من الصحفيين الذين يملكون حساً صحفياً متميزاً، وقدرة خاصة على بناء الجمل المركزة التي تلقي الضوء على الهدف من المادة المكتوبة(١).

ويعد الظهور أولى سمات العنوان، إذ له الصدارة في الكلام، ويبرز منفرداً بشكله وحجمه، وهو أول لقاء بين القارئ والنص؛ لذا فهو الوسيلة الوحيدة الناجعة التي يمكن لصاحب النص أن يتسلح بها لجلب اهتمام القارئ، وهو رأس العتبات وعليه مدار التحليل، إذ لا ولوج إلى النص إلا من خلاله(٢).

فظهور العنوان يعني سطوته وتجبره على (المبدع/ المنتج) و(القارئ) فأما على الأول فمن حيث إنه صاحب الحظوة والصدارة في النص، إذ يتصدر الصفحة بالنسبة إلى النص وأما على الثاني فكونه يلقي بظلال سلطته على القارئ يفرض نفسه عليه، لأجل استئذانه في الدخول إلى عالم النص، وهو الأمر الذي عليه معنى الخروج، فالعنوان لا يخرج إلا ليكشف عن نفسه

***) ولعل عناية كل من جيرار جينيت (Gerard Genette) وليوهوك (Leo Hock) وكلود دوشي (Claude Duchet) وجون مولينو (Jean Maulino) وروبرت شولز (Roberts Sholes) وجون كوهين (Jean Cohen) بالعنوان أسس لما يسمى اليوم علم العنونة، حتى أخذ النقاد يستنطقون البعد السيميائي في تحليل العلاقة الجدلية بين العنوان في قمة الهرم، وبين البنيات المشكلة لمتن الهرم، اتكاءً على ما خلفته دراسات فرنسوا فروري (Francois Frouris) وأندري فونتانا (Andrei Fontana) وشارل جريفال (Charles Grival). للمزيد ينظر: أ. عبد القادر رحيم: العنوان في النص الإبداعي- أهميته وأنواعه، ص: ٤- وما بعدها.**

١) ينظر: د. السيد أحمد مصطفى عمر: الكتابة والتحرير الصحفي، ص:٤٣-٤٤.

٢) ينظر: أ. عبد القادر رحيم، قسم الأدب العربي: العنوان في النص الإبداعي- أهميته وأنواعه، ص:٩.

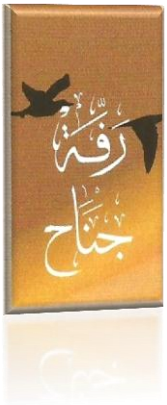
أولا، وليفصح عما في النص ثانيا، لذلك كان خروج العنوان وتشكله البصري والهندسي أو بتعبير آخر بروزه (خروجه) مدعاة للتأويل السيميائي، لتشكل العنوان بالطريقة التي جاء عليها[١].

وأما القصد والإرادة فدلالتان قارتان في العنوان، لأن العنوان يعمل في النص الشيء الكثير، مع الأخذ في الحسبان أنه لا اعتباطية في العنوان، بل إن الكاتب يجهد نفسه في اختيار عنوان يلائم مضمون كتابه، لدواعٍ فنية وجمالية ونفسية وحتى تجارية تجعل المتلقي أو القارئ يسير تبعا لمقصدية أو إرادة العنوان، سبراً لأغوار النص. ولا تكون إرادة العنوان أو مقصديته إلا من خلال إرادة المبدع صاحب النص، لذلك سيكون المتلقي تابعا للمقصدية أو المرجعية التي يحملها العنوان، سواء كانت ذهنية أو فنية، أو سياسية أو مذهبية أو إيديولوجية المهم أن العنوان يقصد شيئاً ما أو بالأحرى يريد شيئا ما سيكون المبدع ـ لا محالة ـ هو صاحب هذه الإرادة، ولن يكون القارئ إلا كالمتلقي الذي تستهويه (إشارة/ قصدية) المرسل[٢].

حجاجية العنوان:

أصبح العنوان ضرورة ملحة ومطلبا أساسا لا يمكن الاستغناء عنه في البناء العام للنصوص، لذلك ترى الشعراء يجتهدون في وسم مدوناتهم بعناوين يتفننون في اختيارها، كما يتفننون في تنميقها بالخطّ والصورة المصاحبة، وذلك لعلمهم بالأهمية التي يحظى بها العنوان، فإذا أخذنا على سبيل المثال عنوان " رفة جناح" للعمود الذي يحرره نواف يونس [شكل: ٣] نجد أن العنوان بحد ذاته وبكلمتيه يحيل إلى معنى واسع، فضلاً عن الصورة المصاحبة، والتي جاءت لتقرب المعنى لذهن القارئ وتؤكده في نفسه من خلال لمحة الغروب التي تضفيها على أجنحة الطيور، والذي يظهر الأول فيهما قابضاً جناحيه، بينما يظهر الآخر باسطاً جناحيه في طريق عودتهما إلى المأوى، كما تأتي لمحة الغروب والتي ظهرت فيها ألوان البني بدرجاته المختلفة إعلاناً بانتهاء اليوم جاء أيضا هذا العنوان ليكون ختاماً لأعمدة المجلة وصفحاتها.

[شكل:٣]



١) ينظر: نفسه، ص:٤- وما بعدها.
٢) ينظر: نفسه، ص:٤- وما بعدها.

كما تتجلى أهمية العنوان فيما يثيره من تساؤلات لا نلقى لها إجابة إلاّ مع نهاية العمل، فهو يفتح شهية القارئ للقراءة أكثر، من خلال تراكم علامات الاستفهام في ذهنه، والتي بالطبع سببها الأول هو العنوان، فيضطر إلى دخول عالم النص بحثا عن إجابات لتلك التساؤلات بغية إسقاطها على العنوان، كما هو الحال في العنوان الذي اختاره أدونيس لنصه "تحية إلى حجر الفلاسفة" ليبقى معها القارئ في حيرة وفي حالة تساؤل دائمة عن طبيعة هذا الحجر؟ وهل هو حجر حقيقي أم أراد به أدونيس معنى مجازياً؟ كما يدفعه إلى التشويق ويثير فيه فضول المعرفة وحب الاكتشاف ليتعرف ماهية هذا الحجر (حجر الفلاسفة)؟ وكذلك عنوان "من ينبئني بما لم أستطع عليه صبرا" الذي افتتحت به "ساجدة الموسوي" نصها في عمودها "باقة أمل" وكعادة عز الدين ميهوبي في إثارة القارئ وامتصاص فكره من خلال ما تثيره عناوينه من غموض واستغراب ورغبة في اقتحام أغوار النص، ففي عموده "اشتباك" نجده يطرح عدد من العناوين من مثل: "حصاة في حذاء.. الدَّالاي لاما" وعنوان آخر "إبليس في جلباب عتاريس". كما يأتي العنوان في أحيان كثيرة يكشف عن الاتجاه الذي يتبناه الكاتب فنلمح على سبيل المثال اللغة وقضاياها حاضرة بقوة في عمود "عدسة كاشفة" لعبد السلام المسدي والذي من خلال هذا العمود يبحر في عالم اللغة الشاسع وقضاياها المتعلقة بها مناقشاً وفاحصاً وناقداً لها، ومن هذه العناوين: "بين اللغة والهوية" و"بين الحداثة والتحديث" و"العلم وإنصاف اللغة" و"الأقنعة الثقافية"، والأمثلة على ذلك كثيرة لا يستوعبها المقام هنا.

من هنا يمكننا القول إن العنوان اكتسب أهمية خاصة في مختلف فنون الكتابة الصحفية وخاصة العمود الأدبي، على اعتبار أنه استهلال يرمي إلى إقناع القارئ بمتابعة القراءة، كما يتيح للقارئ فرصة الاختيار لقراءة موضوع دون آخر، وتمكنه من الإحاطة بالصفحة، فهو وعلى الرغم من قصره يقدم جوهر النص ويلخصه؛ ولهذا فهناك إجماع على الاهتمام بكتابته من الناحية اللغوية وإعداده من الناحية الفنية، فلقد تفنن الكُتاب والمحررون في صياغته مثلما أبدع المخرجون في تصميماته[١].

وجدير بالإشارة هنا إلى أن العناوين تتعدد بتعدد النصوص ووظائفها، فهناك أنواع عدة

---

١) ينظر: د. السيد أحمد مصطفى عمر، الكتابة والتحرير الصحفي، ص:٤٤.

للعنوان(*) ولا يهمنا من أمر هذه الأصناف سوى ما يتعلق بالمادة التي بين أيدينا، فنجد للعمود الأدبي، ثلاثة أصناف من العناوين:

١- العنوان الحقيقي (ثابت): وهو ما يحتل واجهة العمود، ويبرز صاحبه لمواجهة المتلقي، ويسمى الحقيقي، أو الأساسي، أو الأصلي، وهو كشعار لا يتغير في جميع أعداد المجلة، وهو بمثابة العلامة أو الصورة الإشهارية التي يعرف بها العمود وكاتبه، فيقال: عمود "دفتر أفكار" لأدونيس، وعمود "آراء حرة" لدكتور فيصل دراج، و"خواطري" لنوري الجراح، و"غواية" لآمال مختار، فهو يعدُّ بحق "بطاقة تعريف تمنح العمود هويته" فينفرد عن غيره من الأعمدة الأخرى؛ ولهذا لا بد أن يُراعى في وضعه ليكون جاذبا وشادا لانتباه القارئ، يعبر بصدق عن الاتجاه أو المنحى الذي ينحوه الكاتب؛ ولهذا يضعه المخرج الصحفي أو المحرر نفسه، من ذلك - على سبيل المثال – عمود "متون" الذي يعبر عن الجانب الفكري الذي ينحوه المفكر إبراهيم الكوني، وعمود "نقطة حرية" الذي يظهر فيه أمجد ناصر كطائر حر يحلق في سماء الإبداع ليقتنص اللحظة المثيرة واللقطة الهاربة فيخلق منها نصاً حراً. وهناك أيضاً عمود "خط أحمر" الذي يحرره الكاتب المبدع محمد حسين طُلبي فيفتح من خلاله ملفات ساخنة على الصعيد الأدبي.

٢- العنوان الفرعي (المتحرك/ المتغير): يستشف من العنوان الحقيقي، ويأتي بعده، وغالبا ما يأتي كعنوان للنص أو الموضوع الذي يطرحه الكاتب في عموده؛ ولذلك فهو يتغير تبعا للموضوع أو النص المعروض، ولذلك يسمى "بالثاني" أو "الثانوي"، والعنوان لا بد أن يلخص الفكرة التي يدور حولها الموضوع؛ ولذا فهو يتسم بالإحاطة الجوهرية للمعنى أي أن يكون ومضة للمعنى لا إحاطة شاملة له، وأن يكون موجزاً فهو في الغالب لا يحتمل أكثر من ثلاث أو أربع كلمات، ومثال ذلك " رأيت ما وقع قبل أن يقع" وهو العنوان الذي استهل به أحمد عبد المعطي حجازي موضوعه في عموده الشهري "رؤى" كما جاء الموضوع الذي يناقشه ويطرحه الدكتورعبد السلام المسدي في عموده "عدسة كاشفة" بعنوان "التمثيل الضال"، وقد جاء العنوان على هيئة سؤال سواء أكان حقيقياً أم مجازياً، ويوجهه الكاتب لقارئه، فيشد انتباهه، ويشغل فكره للبحث عن جواب - إن كان استفهاماً - وربما يثير داخله علامات

---

*) ومن هذه الأنواع: العنوان المزيف: ويأتي مباشرة بعد العنوان الحقيقي، وهو اختصار وترديد له وتعزيز للعنوان الحقيقي، ويأتي بين الغلاف والصفحة الداخلية، وتعزى إليه مهمة استخلاف العنوان الحقيقي إن ضاعت صفحة الغلاف، ولا حاجة للتمثيل له لأنه مجرد ترديد للعنوان الحقيقي، وهو موجود في كل الكتب، وأيضا هناك العنوان التجاري: الذي يقوم على وظيفة الإغراء لما تحمله هذه الوظيفة من أبعاد تجارية، وهو عنوان يتعلق - غالبا - بالصحف والمجلات أو المواضيع المعدة للاستهلاك السريع، وهذا العنوان الحقيقي لا يخلو من بعد إشهاري تجاري. ينظر: أ. عبد القادر رحيم: العنوان في النص الإبداعي- أهميته وأنواعه، ص:٤- وما بعدها.

الاستغراب والدهشة أو حتى الاستنكار من ذلك ـ على سبيل المثال ـ "من يطهرني من دنس الركض" وهو العنوان الذي استفتح به محمد المحسن قصيدته في عمود "شعر" وكذلك عنوان "هل الليل في حاجة إلى حماية" لأدونيس، و" متى يبدأ موسم الهجرة إلى الشرق" للدكتور عبد العزيز المقالح في عموده الشهري "أطياف" و"ما يتبقى منا!" لأمجد ناصر.

كما قد يأتي العنوان يتخذ منحى سردياً، فتحسبه وكأنه نص قصصي قصير، وهو أحد الخدع أو الوسائل التي يلجأ إليها الكاتب الحاذق، الذي يعرف كيف يسبر أغوار المتلقي من خلال معرفته بالدور الذي يلعبه القص في مخيلة القارئ لا سيما إذا بدأ بكلمة "كان" ومثال ذلك عنوان "كان مغنيا جوالا وعاشقا جوالا!" لأحمد عبد المعطي حجازي، وكذلك عنوان "كان بوسعهم أن يكونوا نجوم رمضان" للمنصف المزغني. كما يأتي أيضاً وفي أحيان كثيرة غامضاً، والذي يعد – بحد ذاته – حجاجا، كونه أي الحجاج يجد في الغموض بيئة خصبة، فينمو فيها حتى يستوي ومثال ذلك "حجازيك" لنبيل سليمان، وهو عنوان غامض – بالنسبة إليَّ – خاصة عندما قرأته أول مرة، إلى أن قرأت النص فأدركت أن الكلمة استنبطها الكاتب من كلمة "حاجز"، وهي أيضا كلمة توحي بشيء من السخرية والتهكم وهي إحدى أدوات الحجاج أيضا.

كما يأتي العنوان مبدوءاً باسم " المطالع الصاعقة للقصائد" و "أوجاع التحول الشعري" لمحمد علي شمس الدين في عموده "بين الألف والباء، وكذلك "لوركا ولغز الجاذبية" لصبحي الحديدي في عموده "أضداد" والأمثلة على ذلك كثيرة، وهي بهذا تحمل دلالة مغايرة عما إذا كان العنوان مبدوءاً بشبه جملة أو فعل، كما هو الحال في عنوان " في عينيك أسفاري" للدكتور أكرم جميل من خلال عموده "شعر" وعنوان "في مقام سيد المعرفة" للدكتور عبد العزيز المقالح، و"في بستان ابن عربي" لنوري الجراح، كما يأتي أيضا مبدوءاً بفعل كما هو الحال في عنوان "أشرق ضوء في المنامة" لآمال مختار في عمودها "غواية" كما يأتي كلمة واحدة كما هو الحال في "الكوثر" لعلي الشعالي في عموده "شعر"، وقد يأتي أكثر "رسالة مفتوحة إلى عميد الأدب العربي" للدكتور عبد العزيز المقالح، كما يأتي أحيانا يعالج ثنائية معينة كثنائية "ضوء/ نور" لأمجد ناصر.

٣- العنوان الشكلي (الإشارة الشكلية): وهو العنوان الذي يميز نوع النص وجنسه من باقي الأجناس، وبالإمكان أن يسمى "العنوان الشكلي" لتمييزه العمل عن باقي الأشكال الأخرى من حيث هو قصة، أو رواية، أو شعر، أو مسرحية ، كما هو الحال في عنواني: "شعر" و"قصة قصيرة" في المجلة ذاتها.

وجدير بالذكر أن صياغة العناوين الفرعية الخاصة بموضوع العمود الأدبي، لا تخضع لقيود معينة كما هو الحال في الفنون الصحفية الأخرى كالعمود الصحفي (العام) والخبر الصحفي، والتحقيق، فالعنوان في فن العمود الأدبي يعتمد على إعمال الفكر وإبداع الخيال والتصورات الذهنية للكاتب، فيجوز له القفز إلى النتائج غير المؤكدة، ووضع الاستنتاجات المبنية على الرأي الشخصي، وتوخي عناصر التشويق والجاذبية والإثارة، والاهتمام بالمضمون العام لفكرة النص سواء كان مقالاً أو شعراً أو قصةً أكثر من اعتماده على المحتوى الظاهر له، وعلى أية حال يمكن أن نشير فيما يلي إلى أبرز الأسس الضرورية عند كتابة العنوان في العمود الأدبي:

- أن يكتب بطريقة مختصرة ومركزة وواضحة بعيداً عن التكرار والشمول والغموض، دون أن يغفل جانب الإثارة والتشويق لدى القارئ ليتابع قراءته للموضوع.

- أن يركز على حقيقة الموضوع بدقة، بل يلجأ المحرر في بعض الأحيان إلى استعارة بعض كلمات الموضوع بوضعها في العنوان.

- أن تتناسب كلماته مع مضمون المادة المكتوبة، إذ لا يصح أن تكون ألفاظ العنوان بعيدة عن الموضوع المعروض.

- يستحسن في العنوان الرئيسي الخاص باسم العمود أن يكون قصيراً لا يتعدى أكثر من كلمتين أو ثلاث، وأن يكون وحدة لغوية مستقلة تؤدي معنى كاملاً.

- يستحسن تجنب استعمال صيغة المبني للمجهول، واختيار صيغة الإيجاب لا النفي.

- يستحسن في العنوان استعمال صيغة المضارع أو المصدر.

- يستحسن أن يكون العنوان الثابت للعمود يدل على الاتجاه أو التوجه الذي يقصد إليه الكاتب لا سيما في الأعمدة المتخصصة.

- في العنوان لا يجوز الفصل بين الفعل وفاعله بجمل معترضة، كما لا تستعمل السين وسوف للدلالة على المستقبل، فإن الفعل المضارع كفيل بالدلالة على المستقبل، إلا أنه وفي أحيان كثيرة يلجأ الكاتب – لا سيما الأديب المبدع - لمثل هذه العناوين لغرض بلاغي يجذب من خلاله المتلقي.

- الإخراج الجيد للعنوان، واختيار حجم الحروف المناسبة واللون المناسب الذي يكفل جذب انتباه القارئ.

الموضوع أو النص:

يأخذ الموضوع أو المتن الحيز الأكبر من العمود أو الصفحة، وبما أن الأعمدة التي نحن بصدد دراستها هي أعمدة أدبية، فإن مضمون أو محتوى هذه الأعمدة لا يخرج عن كونها تمثل إحدى الأجناس الآتية: مقالة أو شعر أو قصة، تختلف كل منهما من حيث المبنى والمعنى، من هنا تولدت الحاجة للحديث عن كل جنس على حدة، كاشفة عما أثير حوله من تعريفات ومعلومات ذات صلة؛ لنبرهن من خلالها على مدى ما يتمتع به كل جنس من طاقة حجاجية متجددة تثير فضول القارئ وتجعله في حالة ترقب دائمة لما يكتب في هذا العمود، وبهذا تتشكل علاقة ألفة ومحبة بين القارئ والكاتب، وأولى هذه المضامين:

أولاً: المقال

لقد وضعت عشرات التعاريف للمقالة، يختلف كل واحد منها تبعاً لاختلاف زاوية الرصد، فيرصدها كل مهتم من زاوية خاصة مختلفة، أو من عدة زوايا متباينة متغايرة، والمقال بصفة عامة هو من أقدم الفنون الصحفية وهو ذلك الشكل من الكتابة الذي يتجه فيه الكاتب إلى قرائه اتجاهاً مباشراً ينقل أفكاره وآراءه دون ارتباط بقالب تعبيري محدد من تلك القوالب التي اصطلح على تسميتها بالقصة أو الرواية أو الدراما أو الشعر. والأمر في المقال أنه يعتمد على الأسلوب التصويري، فالقصد منه أن يبين الكاتب عن نفسه دون حائل أو ستار، ودون تخفٍ عامد أو عفوي، ولهذا السبب سمى كثير من الدارسين تلك الفصول التي حفل بها أدبنا العربي واعتمدت على الحديث المباشر والأسلوب التقريري مقالات تجوزاً. نخلص من هذا كله إلى القول إنَّ كل حديث مباشر لا يلتزم شكلاً أدبياً بذاته يمكن أن يسمى في يسر مقالاً، ما دامه يلتزم أسلوب التقرير والإيضاح عن الرأي والفكرة[1].

وبصورة عامة فإن كاتب المقال - بالأخص المقال الصحفي- يقدم وجهة نظره في المقام الأول، وعلى هذا فإن المقال من هذه الزاوية، يقابل القصة الإخبارية؛ بمعنى أن كاتب المقال ينشد إقناع قارئه بوجهة نظره؛ قد يستعمل هذا الكاتب المعلومات والوقائع، وربما يكشف عن أخبار جديدة، ولكنه لا يقدمها لذاتها بل يستعملها جزءاً من عملية الإقناع التي يقوم بها. لذا لا

---

١) للمزيد حول هذا الموضوع، ينظر: د. موسى علي الشهاب: اتجاهات معاصرة في كتابة المقال الصحفي، ص:٢٢-٣٢.

عجب أن نرى كاتب المقال يلجأ إلى نهج كتابي يلتقي مع النهج القصصي الفني في ناحية مهمة: وهذه الناحية هي ما يمكن أن نطلق عليه طريقة البناء: ذلك أن كاتب المقال يسعى إلى بسط وجهة نظره بالتدريج على الأرجح، وقد يبدأ بالإجمال ثم يفصل، أو يفصل ثم يجمل، ليصل بقرائه في نهاية المطاف إلى خاتمة وقفلة يتوخى من خلالها أن يترك كلامُه أعمق أثر ممكن لدى قارئه(*)(١).

حجاجية المقال:

تكمن قوة تأثير المقال على مواقف وسلوك البشر، في أن قوته تنبع من حقيقة احتوائه على كم كبير من الحقائق الموضوعية والبراهين التي تعمل أساساً على إقناع القارئ بالخطوط العريضة لفحواه، وتأكيد افتراضات وأحكام توجيهية محددة، بل وغرسها في ذهن المتلقي، ولغة المقال لغة مفهومة وواضحة وكلماته معبرة وجميلة على ألا تنزلق إلى البساطة وتجنّب الرموز المختصرة والمفاهيم المعقدة والمصطلحات التي تحتاج إلى تفسير وتوضيح(٢).

والمقال الصحفي بشكل خاص يحقق الهدف من الكتابة، وهو إثارة انتباه القارئ، ودفعه لقراءة المقال، لأن أي كاتب مقال، إنما يهدف لاستقطاب أكبر عدد من القراء، لقراءة مقاله، وهي مهمة ليست سهلة، خصوصاً إذا عرفنا أن القراء يتفاوتون في قدراتهم الشخصية، وليسوا طبقة واحدة، ففيهم المتعلم والأقل تعليما، وفيهم كذلك، الرجل والمرأة، والقارئ الموضوعي؛ ولأن كاتب العمود المقالي في المجلة التي بين أيدينا يجد نفسه يكتب لطبقة مثقفة من القرّاء، على دراية بفنون اللغة والأدب ومختلف فنون الثقافة الأخرى، أو ممن لديهم الإقبال والشغف بالفنون الثقافية كاللغة والأدب والتاريخ والموسيقى والتصوير والفكر الإنساني، كما هو الحال في مجلة دبي الثقافية؛ لذا كان لا بد من أن يكون هو ذاته على صلة وثيقة بمختلف هذه الفنون؛ ليتسنى له التأثير على عدد أكبر من القراء والمثقفين في مختلف بقاع الأرض.

---

*) وهذا بناء يخالف البناء الأساسي السائد في القصص الإخبارية المعروف بنمط (أو قالب) الهرم المقلوب، الذي يبدأ بأهم جزئية في القصة لينتهي بالأقل أهمية، ومن هنا جاءت سهولة قطع القصة من آخرها، ويظل للقصة عطاؤها الإخباري المعقول ما دام الرأس أو المقدمة سليماً. وفي حين يخالف بناء القصة الإخبارية بناء المقال من هذه الزاوية، فإن هذه الزاوية تجمع بين بناء المقال والقصة الفنية ذات البناء التقليدي على الأقل؛ فهي شانها شأن المقال، لا تمنح معناها الكامل ومغزاها وفكرتها إلا مع السطر الأخير للنص القصصي. ويمكن أن نعمم الحكم نفسه على العلاقة البنائية بين المقال والقصة الصحفية المكتوبة بأسلوب قصصي وهي ـ كما أشرنا آنفاً ـ القصص التي تناسب حوادث الجريمة والموضوعات ذات المنحنى الإنساني أو الطريف، وتُنشر عادة في الصحف الإسبوعية والمجلات وبعض الصحف اليومية التي تنشد الإثارة. للمزيد ينظر: أ. د. نبيل حداد، في الكتابة الصحفية، ص:٥٨.

١) للمزيد ينظر: أ. د. نبيل حداد، في الكتابة الصحفية، ص:٥٨.

٢) ينظر: د. موسى علي الشِّهاب: اتجاهات معاصرة في كتابة المقال الصحفي، ص:١٨

ولعل أبرز ما يحققه العمود المقالي في نفس القارئ هو إقناعه عن طريق سلامة الفكرة ودقتها ووضوحها إلى جانب إمتاعه عن طريق العرض الشائق الذي يجذب القارئ ويؤثر فيه، ولهذا فإن كاتب العمود المقالي يدرك جيداً المهمة الملقاة على عاتقه في تحريك الرؤوس، فكل كاتب لا يثير في الناس رأياً أو فكراً أو مغزى يدفعهم إلى التطور أو النهوض أو السمو على أنفسهم ولا يحرك فيهم غير المشاعر السطحية العابثة ولا يقرّ فيهم غير الاطمئنان الرخيص ولا يوحي إليهم إلا بالإحساس المبتذل ولا يمنحهم غير الراحة الفارغة ولا يغمرهم إلا في التسلية والملذات التي لا تكوّن فيهم شخصية ولا تثقف فيهم ذهناً ولا تربي فيهم رأياً لهو كاتب يقضي على نمو الشعب وتطور المجتمع[١].

وحتى يحقق الأديب الصحفي هذا التأثير والقدرة على الإقناع تلزمه أدوات وآليات خاصة على مستوى الأسلوب؛ ذلك أنه لا بد أن يتسم أسلوب المقالة بالوضوح لقصد الإفهام والقوة، لقصد التأثير والجمال، لقصد الإمتاع، فالوضوح في التفكير يفضي إلى الوضوح في التعبير ومعرفة الفروق الدقيقة بين المترادفات ثم استعمال الكلمة ذات المعنى الدقيق في مكانها، فضلاً عن طبيعة وشكل الخطاب الذي يستخدمه الكاتب، ويتوجه به للقارئ، فإذا كان من أهداف الكاتب أن يقنع القارئ بفكرته، فعليه أن يختار لغةً لينةً رقيقةً، يستميله من خلالها، أما إذا كان هدف المقال نقد ظاهرة خاطئة، أو أسلوب فاسد، فعليه أن يكون واضحاً مباشراً، وقوياً، ذلك أن الأسلوب هنا يمثل الوعاء الذي يحمل الفكرة ويقدمها للقارئ. ومن ثَمَّ فقد يسهم في إحداث القناعة لكن قوة الأسلوب تحدث "موقفاً"، وتأتي قوة الأسلوب من حيوية الأفكار ودقتها ومتانة الجمل وروعتها، كما تسهم في قوة الأسلوب الكلمات الموحية والعبارات الغنية والصورة الرائعة والتقديم والتأخير والإيجاز والإطناب والخبر والإنشاء والتأكيد والإسناد والفصل والوصل وهو ما نجده عند الأديب الصحفي الذي يملك الذوق الأدبي المرهف والأذن الموسيقية والقدرات البيانية فيستطيع أن يتحاشى الكلمات الخشنة والجمل المتنافرة والجرس الرتيب فيوائم بين الألفاظ والمعاني ويستوحي من خياله الصورة المعبرة فيكتسي أسلوبه بالجمال الأدبي الخالص إلى جانب الوضوح والقوة فيه[٢].

ننتهي من ذلك إلى أن الأسلوب هو الروح الخاصة بالعمود المقالي والتي عن طريقه يمكن التنبؤ باستمرارية القارئ في القراءة أم لا، فالكاتب الجيّد هو من يحاول استدراج القارئ بطريقة سهلة تجعله يتفاعل مع المقالة حتى نهايتها، وإلى جانب أسلوب الكاتب أو مضمون

---

١) ينظر: نفسه، ص: ٣٢-٣٥.
٢) ينظر: نفسه، ص:٣٥-٣٧.

العمود الأدبي تسهم آليات أخرى في إحداث التأثير لدى المتلقي على مستوى الشكل كما يتضح لنا ذلك من خلال دراستنا التطبيقية[١].

ثانيا: الشعر

الشعر أعظم من أن يحد وأوسع من أن يحصر، إذ لما حاول القدامى حده وجدوا أنفسهم يضعون أكثر من تعريف ويقرون أكثر من حد وكأنهم يحاولونّ عبثاً محاصرة فكرة لا تستجيب لسعيهم ولا تخضع لطرائقهم في ضبط التعاريف وتحديد المفاهيم أو كأن الشعر مما تحيط به المعرفة ولا تؤديه الصفة كما يقولون، ذلك أن الشعر خطاب جمالي في المقام الأول، ومن هنا فإن دور اللغة في الشعر ليس توصيل الأفكار فحسب؛ بل إن اللغة في الشعر هي أداة للتشكيل الجمالي أولًا ونقل الأفكار ثانياً. بمعنى أن الشعر الجيد ينقل الفكرة من خلال الصورة، ولو كان الشعر أداة لنقل الفكرة فحسب لتفوق عليه النثر، سواء في ذلك النثر الفني أو النثر غير الفني، فالنثر غير خاضع لقيود الوزن والقافية لذا فإن فيه من المرونة والقدرة على استيعاب الأفكار ما هو أكثر مما لدى الشعر[٢].

وبالمثل لا يستطيع شاعر أن يقدم أحاسيسه وانفعالاته ومشاعره ومكنوناته ولواعج نفسه وأشكال هدوئها أو سكونها، أو ثورتها أو تمردها، كل ذلك على الورق وفي صورة "لغة شعرية" يحكمها ويربط بينها نسيج مختلف، وبشكل مغاير من أشكال التعبير، ولكنه يقوم في النهاية "بتوصيل" ذلك كله إلى القراء أيضاً، حتى وإن اختلفت القوالب وتعددت أشكال القصيدة، لأن اللغة والأسلوب وما يمكن أن يقال كلها موجودة أساسا، أو المفروض أنها كذلك[٣].

حجاجية الشعر:

قُرِئَ الشعر العربي قراءات كثيرة وتناوله الدارسون من زوايا عديدة وظلّ موضوعاً مثيراً للنظر والبحث لا سيما بما وفرته لنا المعارف الحديثة من مناهج وآليات، وهي مناهج تختلف حيناً وتتعارض بحدّة أحياناً ولكنّها تلتقي جميعاً في رغبة ملحّة تحدوها رغبة في كشف أغوار هذا الشعر وتجاوز ظاهره نحو عمق يحوي خصائصه المميّزة ويقوّم تجربة شعريّة من زاوية جديدة تعنى "بالحجاج" أو "المحاجة" ومدى حضور الحجاج في الشعر، ذلك أن الشاعر قد ينظم القصيدة أو القطعة أو البيت المنفرد احتجاجا لرأي أو دحضا لفكرة بل يحدث أن يقف

---

١) للمزيد حول هذا الموضوع، ينظر: نفسه، ص:٤٣.
٢) للمزيد حول هذا الموضوع، ينظر: د. سامية الدريدي: الحجاج في الشعر العربي، ص:٤٨-٩٥.
٣) ينظر: د. محمود أدهم: الأسس الفنية للتحرير الصحفي العام، ص:٩.

أحدهم عند صورة حجاجية يحللها ويبين طاقة الإقناع فيها، وعلى هذا الأساس فإن دراسة حجاجية الشعر تعنى بالنظر في مجموع التقنيات التي يعتمدها الشاعر ليحتج لرأي أو ليدحض فكرة محاولاً إقناع القارئ بما يبسطه أو حمله على الإذعان لما يعرضه[١].

وجدير بالذكر هنا أن مسلك الشعر غير مسلك النثر بما في ذلك المقال الذي يتجه إلى عقل مخاطبه، بينما يخاطب الشعر عاطفة المتلقي ويحرك فيه أحاسيسه بل لا يصور من العالم إلا ما يطرب فيحصل الإمتاع ويتأكد التلذذ دون أن يكون للعقل دور في حصول الإمتاع أو التلذذ، على هذا النحو نفهم أقوالا عديدة قرنت الشعر بالتخييل وهو ما ذهب إليه ابن سينا من أن الشعر هو كلام مخيّل مؤلّف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفّاة والمخيّل هو الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن غير رؤية وفكر، على هذا النحو شاعت أفكار تقصي الشعر من دائرة العقل ومستلزمات المنطق كالقول بأن أحسن الشعر أكذبه أو تأكيد سحر المبالغة وحلاوة التهويل وربما هذا ما دفع القدامى إلى رفض الحجاج في الشعر؛ لأنهم ماهوا بينه وبين الجدل والحال أنه أشمل منه وأوسع مجالا، ورفضوه لأنهم رأوا فيه طريقة استدلال صارم مجالها المناظرات والعلوم النظرية فرقّت الفوارق بين الجدل والبرهنة عندهم حتى لا تكاد تبين والحال أنّ الاختلاف بينهما كبير(*)[٢].

والأهم من ذلك كله أن الحجاج لا يقتصر على الاستدلال العقلي بل يتجاوز ذلك ليشمل الحجاج اللغوي الخالص ذاك الذي ينبع من اللغة باعتباره خاصية كامنة فيها فيتشبع به نسيج النص، وهذا المفهوم إنما يتنزل في نظرية عامة هي نظرية "الحجاج في اللغة"، وهذه النظرية بهذا المفهوم تثبت أن الحجاج قائم في الشعر، وذلك لأن النصوص الشعرية لغوية بالأصل، وهي ذات وظيفة حجاجية مؤهلة لاحتضان الحجاج وإجرائها على أنحائه المختلفة، ثم إن الحجاج لا يكمن في اللغة وحدها كما يذهب إلى ذلك ديكرو بل ينحدر من عوالم المنطق والنفس والاجتماع من هنا تأتي خاصيته الإنسانية التي أكدها الباحثون حين بينوا قدرة الإنسان مطلقا على الحجاج دون التقيد بشروط المكان والزمان وضروب المعارف والثقافات[٣].

بل إن قدرة الإنسان المثقف والمختص في ميدان معرفي تفوق بلا شك قدرة الإنسان العادي ذي المعارف البسيطة على الحجاج، فما بالك بشاعر عدّوه أمير كلام يشعر بما لا يشعر

---

١) ينظر: أ.د. سامية الدريدي: الحجاج في الشعر العربي، ص:١-٢.
*) وفي ذلك يقول الجرجاني "والشعر لا يحبّب إلى النفوس بالنظر والمحاجة ولا يحلى في الصدور بالجدال والمقايسة" ينظر: نفسه، ص:٤٩-٥٠.
٢) ينظر: نفسه، ص:٤٩-٥٤.
٣) ينظر: نفسه، ص:٥٥-٥٦.

به غيره وينفذ إلى ما لا ينفذون؟ ألن يكون حجاجه أنفذ من حجاجهم؟ وهو الذي يملك ما تعطف به القلوب النافرة ويؤنس القلوب المستوحشة وتلين به العريكة الأبية المستعصية ويبلغ به الحاجة وتقام به الحجة، فالشعر قد ينهض بوظيفة الحجاج والجدل خلافاً لما يعتقده البعض وهو أمر قد أقره بعض القدامى كابن وهب الكاتب[١].

على هذا النحو أخلص إلى أنّ تضييق القدامى مفهوم الحجاج ومن ثمة ميدانه يعد من أهم الأسباب التي دعتهم إلى رفض الحجاج في الشعر إن لم نقل أهمها متعلّلين بأن ذلك يفقده ما به يكون شعراً ويحوله إلى خطبة، والسؤال الذي نثيره هنا هل تتحول القصيدة وجوبا إلى خطبة متى قامت على الحجاج واتخذت من الإقناع والحمل على الإذعان هدفاً وغاية؟

إن ما دفع القدامى إلى هذا الاعتقاد هو أنهم اعتبروا "الشعرية" صفة للشعر يولدها الكلام إن جاء على نحو مخصوص وقد تأتي في الشعر والنثر على حدّ السواء وقد تغيب في شعر فيسمى نظماً لا شعر فيه وتحضر في نثر فيعدّ شعراً وإن لم يأت موزوناً مقفّى. ومأتى الشعرية هو الخروج عن السمت العادي في تأليف العبارة والعدول بالكلام على نحو يخالف المألوف وهو أمر وضحه ابن رشد حينما كشف عن عدد من التغييرات التي تدخل على القول وبها يكون شعراً كالموازنة والموافقة والإبدال والتشبيه وبالجملة فإن إخراج القول غير مخرج العادة مثل القلب والحذف والزّيادة والنقصان والتّقديم والتّأخير وتغيير القول من الإيجاب إلى السّلب ومن السّلب إلى الإيجاب وبالجملة أي جميع الأنواع التي تسمّى عندنا مجازاً[٢].

نفهم من ذلك أن الحديث عن الاختلاف أو الفرق بين الخطبة والشّعر قد بني على مفهوم "الدرجة" لا على الاختلاف في النّوع، ولذا جعلوا للنثر خصائص أو معايير قدّروها تقديراً إذا بلغ حدّاً معيناً كان الخطاب شعراً وإذا خالفت ذاك الحدّ أو تجاوزت تلك الدرجة كفّ الشّعر عن كونه شعرا ليدخل مجال النّثر بما فيه الخطبة، مما يجيز للشاعر أن يعتمد الحجاج دون مبالغة فلا يهمل "التخييل" أو المحاكاة، ولا يغلّب الإقناع كغاية للخطاب فيذهب مذهب الخطيب في الاحتجاج والإقناع والحرص على الترابط والانتظام في الأفكار[٣].

بل يمكن القول إن الحجاج يجد أرضية خصبة في الشعر لارتباطه بأمر هو من صميم الشعر ومن أبرز خصائصه بل هو خاصيته المميزة والتي نعني بها "الغموض" ذلك أنّ الحجاج يجد في الغموض تربة ملائمة فينمو ويزدهر وبهذا لن تكون الحقيقة عندئذ واحدة أو لا يمكن

---

١) ينظر: نفسه، ص:٢٢٢.
٢) ينظر: نفسه، ص:٥٨-٦٢.
٣) ينظر: نفسه، ص:٥٨-٦٢.

الحسم في شأنها فيكون الالتجاء إلى الإقناع وتفسير المواقف بديلا عن برهنة شكلية صارمة تميز بين الحق والباطل وتنطلق من مقدمات صادقة ضرورية. وفي المقابل نجد الشعر يتخذ الغموض مذهباً في أغلب الأحيان، وهذا الغموض قد يكون انعكاساً لغموض الوجود، ووجها من وجوه معاناة الشاعر إزاء غموض عالمه. ولكنه متأت في النظرية البلاغية القديمة وهو ما اصطلح على تسميته بـ "التغيير" أو "العدول" و "الانزياح" ذلك أن الشعر لا يختلف عن النثر أو الكلام العادي من جهة الدلالة وإنما في كيفية الدلالة[١].

لهذا فإن حديثنا عن الحجاج وحضوره في الشعر هو حدث مثير ومشوق، نبحث من خلاله على حجج متنوعة بها نثبت أن الحجاج قد يحضر في الشعر حضوره في النثر وأن الشاعر قد يضطلع بوظيفة المدافع عن فكرة المحتج لها تماماً كالخطيب أو السياسي أو رجل الإشهار[٢].

ثالثاً: القصة القصيرة:

لا يستطيع كاتب قصة، أن ينقل أحداثها ووقائعها وتطوراتها وأقوال شخصياتها من الأبطال أو الذين يقفون على هامش تفصيلاتها، كما لا يستطيع أن يقدم إلى جمهوره من القراء أفكاره الخاصة التي تدور على ألسنة هؤلاء الذين رسمهم خياله، أو نقل ملامحهم، كلها أو بعضها، عن تجاربه ومرئياته، لا يستطيع مثل هذا الكاتب أن يفعل ذلك أو أكثر منه وأن يقوم "بتوصيله" إلى هذا الجمهور، دون وضع هذه النقاط كلها في قالب أو إطار فني معين يتضمن هذا النسيج كله، ويتكون ـ أساساً ـ من فكر هذا الكاتب مضافا إليه طريقته في التعبير، بما يسمى أسلوبه الخاص، وهو هنا أسلوبه الأدبي القصصي طبعا[٣].

وقبل الحديث عن العمود القصصي يجدر بنا بداية التفريق بين الخطاب القصصي وأسلوبه، ولغة الخطاب المباشر وأسلوبه، سواء كان خطاباً وظيفياً أو تعبيراً فنياً. إن التعبير التقريري في القص هو أقرب إلى التعبير الوظيفي، ونعني به ذلك التعبير الذي يتضمن حكماً ذهنياً عاماً أو وصفاً مباشراً ذا دلالة شمولية لموقف ما أو شخصية ما، أو أي شيء آخر في المعالجة القصصية. أما التعبير التصويري فهو تصوير ذلك الموقف أو الشخصية أو ذلك الشيء من خلال الصورة أو الفعل، فإذا قلنا مثلاً إن فلاناً نهم أو فلاناً بخيل، فهذا تعبير تقريري، أما إذا قلنا: أكل فلان ستة أرغفة وكيلوين غرام من اللحم في وجبة العشاء، فهذا تعبير يعطي الحكم

---

١) ينظر: نفسه، ص:٦٢-٦٦.
٢) ينظر: نفسه، ص:٥٢.
٣) ينظر: د. محمود أدهم: الأسس الفنية للتحرير الصحفي العام، ص: ٩.

من خلال المثال (أو الصورة) وليس من خلال التقرير. ولا شك في أن التعبير التصويري أنجح فنيا من التعبير التقريري[١].

وعلى أساس ما سبق فإن هناك فروقاً جوهرية بين القص الفني والقص الإخباري. إن القص الفني يخضع في المقام الأول لمقتضيات المنظور الفني، وأول هذه المقتضيات أن أي جزئية في هذا اللون من القص لابد أن تسعى لخدمة الفكرة الرئيسة التي تقوم عليها القصة الأدبية، ومن ثم فإن جميع جزئيات القصة تتضافر معاً لتحقيق هذه الفكرة وإبرازها في أروع صورة ممكنة من صور الأداء التعبيري اللغوي. والعمل القصصي ـ بعامة ـ يقوم على مبدأ مهم من مبادئ الكتابة أياً كان نوعها وهو مبدأ العزل والاختيار، ولكن هذا المبدأ يطبق بطريقة خاصة في الكتابة القصصية الأدبية، بمعنى أن الكاتب هنا (والأفضل أن نطلق عليه المؤلف) يعزل كل ما ليس من شأنه الإسهام في تطوير الحدث والشخصية والفكرة والبلوغ بهما إلى نهاية المطاف، أي اللحظة التي تتكشف عندها أسرار العلاقات والوشائج داخل الحُبكة وتتجلى من ثم الفكرة العامة التي تقوم عليها القصة، هذه اللحظة تسمى لحظة التنوير. ومن ثم فإن الكاتب هنا ينتقي ما يساعده على بلوغ هذه اللحظة ويستثني أو يعزل ما لا دور له فيها ولهذا فكل جزء في القصة الأدبية له دوره الذي يؤديه في البناء الفني(*)[٢].

وتتفق القصتان الفنية والإخبارية في أن لكل منهما موضوعاً تدور حوله. والموضوع في القصة مظلة عامة يدور حولها كل من القصة الفنية والقصة الإخبارية فقد يكون الموضوع في القصة الإخبارية نزول الإنسان على سطح القمر، وقد يكون هذا العنوان نفسه موضوعاً لقصة فنية من قصص الخيال العلمي. فالموضوع ـ بناء على ذلك ـ فكرة عامة لا تفرِّق قصة إخبارية عن قصة فنية، بل لا تفرِّق بين قصة إخبارية أو فنية عن سواها من النوع نفسه، لكن الذي يميز القصة، الإخبارية والفنية، من سواها هو المضمون **content** أي المحتوى الفكري للعمل مضافاً إليه المغزى **theme** والشكل **form** بالنسبة إلى القصة الفنية[٣].

---

١) ينظر: أ.د نبيل حداد:في الكتابة الصحفية؛ السمات ـ الأشكال ـ القضايا ـ المهارات ـ الدليل، ص:٩٧.

*) والقصة الفنية بهذه الكيفية هي غير القصة الإخبارية التي هي أقل تعقيداً بكثير من القصة الفنية لمحدودية الأنماط أو القوالب المستعملة في إعداد الأولى؛ ولهذا نجد النقاد يستعملون كلمة أنواع للدلالة على نماذج الكتابة الفنية المختلفة في القصة الأدبية، في حين يستخدم مؤلفو كتب التحرير الإعلامي كلمة أنماط وقوالب للدلالة على نماذج كتابة القصة الإخبارية. ولا شك في أن كلمة قالب توحي بشكل ثابت أو جاهز، وربما كانت التسمية معبرة هنا، ذلك أن كتابة القصة الإخبارية ـ على أهميتها ـ لا تحتاج إلى قدر من الاستعداد الفني الذي تحتاج إليه كتابة القصة الفنية، بل تحتاج إلى مهارة أقرب إلى الإنجاز الصناعي ذي الهدف الوظيفي، في حين تتطلب القصة الأدبية مواهب فنية متقدمة لإبداع نموذج فني ذي شروط جمالية. ينظر:نفسه، ص:٥٤.

٢) ينظر: نفسه، ص:٥٣.

٣) ينظر: نفسه، ص:٥٦-٥٧.

فالمضمون في القصة الفنية لا يُطلب لذاته أو لأهميته الموضوعية، بل يُطلب لمغزاه ودلالاته ولدور كل جزئية فيه في بلوغ الفكرة العامة التي تقوم عليها القصة، والمضمون سواء كان معلومات أو وقائع، لا قيمة له إلا بمقدار إسهامه في دفع الأحداث نحو لحظة التنوير في القصة الفنية[*] أما شكل القصة الفنية فإن كل نموذج منها يمكن عده مغامرة متفردة في الشكل والمضمون، أي لها شكلها المستقل الذي ربما اقتُصر عليها بخلاف القصة الإخبارية التي تعتمد على قوالب جاهزة، ولعل قالب "الهرم المقلوب" أشهر قوالب القصة الإخبارية وهو القالب المستعمل في معظم القصص الإخبارية، ويعتمد هذا القالب على آلية كتابية من السهل أن يتقنها أي صحفي[**][١].

حجاجية القصة القصيرة:

تكمن حجاجية القصة في المادة الموضوعية الأساسية والمكونات أو العناصر الأولى لها، وهذه العناصر والمكونات تتحقق في الإجابة عن الأسئلة الستة الشهيرة: من وماذا وكيف ولماذا ومتى وأين. إن مجرد توافر هذه العناصر الأساسية كاف على الأرجح لتكوين قصة إخبارية مكتملة، كما أنه كاف لتقديم العنصر الأساسي للقصة الفنية وهو عنصر الحكاية الذي قد يلي بعض احتياجات المضمون[٢].

إن الحدث في القصة مأخوذ من الواقع الخارجي أو هو من خيال المؤلف، كما هو الحال بالنسبة إلى شخصيات القصة فحضورها مرتبط بالحدث، فإنها في المقام الأول مستمدة من خيال كاتبها، قد يكون استوحاها من ذاته أو عن غيره، أي قد يكون لها أصل ما، ولكنها تظل شخصية تنتمي إلى عالم الفن، وتخضع لمنطق الفن، ولهذا فإن الحدث في القصة الفنية لا يطلب لذاته بل لدلالته أو لمغزاه ولدوره ضمن الحبكة القصصية وبالإضافة إلى ذلك، فإن كاتب القصة يمارس

---

*) أما المضمون الإخباري فإنه يطلب لذاته وهو خاضع بالضرورة لوقائع خارجية يحاول المندوب أو المحرر تلخيصها واستحضارها كما حدثت في الواقع، ولا يملك كاتب القصة الإخبارية، بناء على هذا، أية حرية في تغيير أي من وقائع قصته أو تعديلها، وإلا عُدّ مزوراً، أما مضمون القصة الفنية فتتحكم فيه رؤية الكاتب وانتقاؤه وخياله. وكاتب القصة الإخبارية لا يستطيع أن يبدي رأيه أو موقفه الشخصي بالانتقاء، بل إن الانتقاء يخضع لمقتضيات عناصر الخطاب الإخباري، وهي مقتضيات ثابتة تجعل النص الإخباري ـ في الأغلب الأعم ـ أقرب إلى النمطية الشكلية منه إلى التنوع الذي تمتاز به القصة الفنية. ينظر: نفسه، ص:٥٧.

**) وثمة أسلوب آخر تكتب به القصة الإخبارية هو الأسلوب القصصي والذي تحصل عليه الصحيفة عادة بجهود محرريها ومندوبيها لا بفضل وكالات الأنباء ومن ثم تكون هذه الأخبار مجالاً خصباً أمام هؤلاء المحررين والمندوبين لاستعمال أساليبهم الخاصة التي تبرز فيها شخصياتهم؛ فيكتب الواحد منهم قصته حسب الأسلوب الذي يرتضيه لا حسب قالب ثابت، وعادة ما يسرد وقائع هذه القصة بأسلوب قصصي لما في هذا الأسلوب من تفرد وتشويق. وعلى الرغم من العوامل المشتركة بين القصة الإخبارية بهذا الأسلوب، والقصة الإخبارية العادية فإن الفروق الأسلوبية يمكن أن تجعل أحدهما متميزة عن الأخرى. ينظر: نفسه، ص:٥٥

١) ينظر: نفسه، ص:٥٦-٥٧.

٢) ينظر: نفسه، ص:٥٨.

حريته في العزل والاختيار وهنا تكمن حجاجية القصة ومدى قدرتها على التأثير في المتلقي من خلال هذا الاختيار سواء ما يتعلق بالنسبة إلى اختيار شخوصها وبطل القصة، مما يثمر في كثير من الأعمال نماذج إنسانية غنية ذات أبعاد جسمية واجتماعية ونفسية تترك أثراً جليا في نفسية المتلقي أو القارئ (التطهير) من خلال ما تجسده من عبرة وعظة[١].

كما تكمن حجاجية القصة في الإطار البيئي الذي تتحرك فيه الشخوص والأحداث في القصة والذي يشمل عنصري الزمان والمكان؛ فالزمن في القصة الفنية لا يتسم بالبساطة كما هو الحال في القصة الإخبارية، بل كثير ما يكون مأخوذاً من خيال مؤلفه ولا يقتصر تعقيده على لعبة التقديم والتأخير؛ فالزمن هنا كثيراً ما يكون زمنيين: زمناً طولياً وزمناً قصصياً[٢].

أما المكان في القصة فهو إطار جغرافي أو موضعي يجري فيه الحدث، ولكنه، أي المكان، قد يعطي للقصة الفنية في كثير من الأحيان مغزاها، أو يحدد هوية الشخصية وربما مصيرها، إنه في ـ كثير من الأعمال ـ أفق واسع قد يتغلغل في كل عناصر القصة وتتغلغل فيه لتصبح بعض القصص الفنية قصص مكان في المقام الأول، كما هو الحال في نموذج القصة الذي اخترته لدراستي الحجاجية[٣].

كما يعد السرد وهو الكيفية التي تروى بها الحكاية أو القصة، ويتشكل من مكونات أساس هي الراوي والمروي والمروي له، داخل بنية تعنى بمظاهر الخطاب السردي عامة، وهو المصطلح العام الذي يشتمل على نص حدثٍ أو أحداث أو خبر أو أخبار سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة أم من ابتكار الخيال؛ فهو بمعناه العام يدل على مجمل التقنيات التي تشكل مجتمعة النص السردي[٤].

إن الخضوع لتوجيهات القراءة النصية التي تتطلبها الحكاية تبقى قاصرة؛ لأجل ذلك رأينا أن نستند إلى القراءة المنفتحة وشروطها التأويلية؛ التي ستنصب على تأويل مقاصد النص وفق ما يقتضيه الخطاب الحجاجي، لننتقل في هذا المستوى من النص بوصفه خبراً؛ تقوم فيه

---

١) ينظر: نفسه، ص:٥٩.
٢) ينظر: نفسه، ص:٦٠.
٣) ينظر: نفسه، ص:٦١.
٤) ينظر: أحمد او الطواف: بلاغة الخطاب الحكائي؛ استراتيجيات الحجاج في كليلة ودمنة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع/ الأردن- إربد، ط١/٢٠١٤م، ص:١٧.

الشخصيات بأعمال إلى اعتبار النص خطابا يتم في مقام تواصلي هو "مقام التلفظ"؛ فالنص من هذه الناحية له قوانين وأدوات يتعين علينا استجلاؤها حتى نستطيع أن ننفذ إلى مقاصده[١].

من هنا نستنتج أن تداخل كل من مكونات السرد الحجاجي والحوار، ساهمت في تمكين الحكاية من إيصالها إلى مراميها ومغازيها ما دامت الغاية أو المقصد منها التأثير في السامع أو القارئ كي يستخلص إثر فراغه من سماعها أو قراءتها العبرة أو الحكمة[٢].

بقيت مسألة أخيرة تتعلق بما يسميه نقاد القصة القصيرة بـ وحدة الانطباع وهي التجربة الشعورية التي تحققها القصة القصيرة لقارئها، حين لا تتعدد فيها الشخصيات والأمكنة والأزمنة، ومن الممكن القول إن القصة الإخبارية ذات المنحى أو المضمون الإنساني تولد أثراً قريباً من الوحدة الشعورية التي تحققها القصة الفنية، لكن مصدر هذا الأثر يتوقف على القيمة الموضوعية، في حين يتوقف تأثير القصة الفنية على القيمة الفنية للعمل وتشابك العلاقات بين عناصره كما يتضح ذلك من خلال ما نسوقه من نماذج في الفصل الثالث[٣].

---

١) ينظر: نفسه، ص:٧٨.
٢) ينظر: نفسه، ص: ١٨-٧٣.
٣) ينظر: أ. د. نبيل حداد:في الكتابة الصحفية، ص:٦١.

الفصل الثالث: البعد الحجاجي في الأعمدة الأدبية، دراسة تطبيقية في أعمدة نموذجية

تمهيد: الصحافة الثقافية

تعدُّ الصحافة إحدى أهم وسائل الاتصال الجماهيرية، وتتمثل هذه الأهمية في الدور الإقناعي والتأثيري الكبير للكلمة المطبوعة؛ فعلماء الاتصال يؤكدون وجود علاقة إيجابية بين ما تركز عليه وسائل الإعلام في رسالتها وما يراه الجمهور مهما، وهي بهذا تسهم بدور كبير في ترتيب اهتماماتهم وأولوياتهم. فضلاً على دورها في إمداد الجمهور المتلقي بالمعارف والآراء والخبرات، وهو ما يحقق التنمية الثقافية المتواصلة[١].

لقد اتجهت وسائل الإعلام بما فيها الصحافة إلى التخصص، بسبب تطور مستوى التعليم، ونزولاً عند رغبة الجمهور في التركيز في مجال معرفي معين لا سيما وأن العصر الذي نعيشه يتسم بالتخصص ويتجه نحو الدقة في مختلف مناحي الحياة؛ وبهذا أصبحت هناك صحافة سياسية واقتصادية ودينية ورياضية وفكاهية وأدبية وثقافية إلى غير ذلك من التخصصات[٢]. فلا يستطيع أحد أن ينكر الدور الذي تؤديه الصحافة للثقافة والفكر، وذلك من خلال نشر ثمار ما يكتبه المفكرون والأدباء والمثقفون عبر الصحف، التي تمثل وسيلة حيوية يستطيع من خلالها الكاتب أن يتفاعل مع جمهوره، وتتيح في الوقت نفسه للجمهور أن يقبل على الإنتاج الثقافي والأدبي الذي يقدمه أهل الفكر والثقافة؛ وبهذا ظهرت الصحافة الثقافية لخدمة هذا الهدف، ولتكون حلقة وصل بين الكاتب وقارئه[٣]، فهي هوية المجتمع وواجهته الثقافية. ولعل هذا ما أراد التأكيد عليه البروفيسور (كارلوس فينتس) في الاجتماع الدولي للصحفيين في بيونس آيرس عام ١٩٨٧م من أن الصحافة الثقافية هي قاطرة أساسية للتاريخ الذي نعيشه، والهوية التي نحملها[٤].

ويتحدد مفهوم الصحافة الثقافية من خلال ارتباطها بكل ما هو معرفي شأنه خدمة الإنسانية والرقي بها. فنجد ـ على سبيل المثال ـ مصطلح الصحافة الثقافية في الغرب يشير إلى أسلوب الصحفي الذي يجمع بين مهارات التغطية الإخبارية التفسيرية باستعمال تقنيات الكتابة القصصية، وبشكل عام يكون للأدب على صفحاتها أوفر نصيباً. وتعرفها سناء عبد الرحمن بأنها ذلك النوع من الصحافة التي تسهم في تشكيل معارف قرائها وتصوراتهم عن العالم الخارجي،

---

١) للمزيد حول هذا الموضوع، ينظر: خليفة بن حمود بن أحمد التوبي: الصحافة الثقافية في سلطنة عمان "مجلة نزوى أنموذجاً"؛ رسالة مقدمة لاستكمال متطلبات الحصول على درجة الماجستير في الإعلام تخصص: الصحافة، قسم الإعلام – كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة السلطان قابوس، ٢٠٠٨، ص:٨-٩.

٢) ينظر: نفسه، ص:١

٣) ينظر: نفسه، ص:٣٥.

٤) ينظر: نفسه، ص:٣٩

وذلك من خلال توسيع مجال رؤيتهم للتجارب الإنسانية والثقافات الأجنبية، وهي تقوم بدور الوسيط بين القراء والمؤسسات الثقافية، والتعريف بدورها الفاعل اجتماعياً. ويرى أديب مروة بأنها ميدان خصب لنشر إنتاج الأدباء والشعراء والفنانين والقصاصين، والمسرحيين وهي تتناول نشاط إنتاج الكتب والمسرح والرواية[١] سواء كان ذلك عبر الصفحات الثقافية في الصحف اليومية، أو عبر الملاحق الأسبوعية، أو المجلات الدورية التي تعنى بعرض موضوعات تتصل بمناحي الحياة المختلفة، وما يتصل بها من أنشطة إنسانية؛ كالمسرح والموسيقى والرسم والتصوير والأدب والتاريخ.

وقد نشأت الصحافة الثقافية التي بدأت في إيطاليا، فـ انجلترا، ثم ألمانيا، فـ فرنسا، ثم أمريكا، إلى أن ظهرت في الوطن العربي في أواخر القرن التاسع عشر، ثم في الخليج العربي خلال الربع الأول من القرن العشرين، ومنذ ذلك الحين توالى إصدار الصحف الدورية المتخصصة (الأسبوعية، والشهرية) التي تعنى بالفكر والثقافة وتتوجه لجمهور محدد متماثل نسبياً من حيث اهتماماته الثقافية سواء على المستوى المحلي أم الإقليمي أم الدولي، ومن أبرزها محليا نذكر مجلتي: "نزوى" و"التسامح" وإقليميا مجلة "أم القرى" السعودية، "والعربي" الكويتية، و"الهلال" المصرية[٢].

وتعد مجلة "دبي الثقافية" واحدة من المجلات الثقافية المعرفية التي لها حضور فكري وأدبي فاعل له تأثيره العميق في المشهد الثقافي العربي. وتتمثل أهمية هذه المجلة في التنوع والانفتاح على شتى الاتجاهات الثقافية العربية والإنسانية، والملاحظ أنها تولي اهتماماً بالكتاب الذين ما زالوا في بداية طريقهم مستندة في ذلك إلى مبدأ تقديم الجودة على ذيوع الاسم.

وهي مجلة ثقافية شهرية تصدر أول كل شهر عن دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، وتعنى بجانب الأدب والفن والفكر، صدر العدد الأول منها في الأول من أكتوبر سنة ٢٠٠٤م، ويبلغ عدد صفحاتها حوالي (١٤٦) صفحة من القطع المتوسط، وتعتمد على الخطوط المقروءة والألوان الواضحة والإخراج المبسط.

ولكونها تصدر من دولة الإمارات العربية المتحدة وبالتحديد من إمارة دبي؛ جاءت تسميتها "دبي الثقافية"، ويرأس تحرير المجلة المدير العام لدار الصدى الشاعر الإماراتي

---

١) ينظر: نفسه، ص:٣٨

٢) ينظر: نفسه: ص:٢- ٤٣

(سيف محمد المري)، أما إدارة التحرير فكانت للفنان التشكيلي والروائي المصري (ناصرعراق) ثم تلاه الكاتب المسرحي والإعلامي السوري نواف يونس.

ويصدر مع المجلة سلسلة كتابها الشهري، الذي يوزع مجاناً معها، فضلاً على (جائزة دبي الثقافية للإبداع) التي خصصتها المجلة لمختلف فروع الثقافة: الشعر، والقصة القصيرة والرواية والفنون التشكيلية والحوار مع الغرب والتأليف المسرحي والأفلام التسجيلية والمبحث النسوي العربي وشخصية العام الثقافية الإماراتية، وتتولى تقييم هذه الأعمال لجان تحكيم تضم نخبة من أعلام الفكر والثقافة والأكاديميين العرب أذكر منهم على سبيل المثال: واسيني الأعرج ونبيل سليمان وإبراهيم محمد إبراهيم وحسين درويش ويوسف أبو لوز ود. رشيد بوشعير ود. صالح هويدي.

وقد صرح المدير العام لدار الصدى الشاعر الإماراتي سيف المري: بأن الهدف الذي من أجله أنشئت جائزة دبي الثقافية للإبداع هو الحرص على دعم المبدعين لكي يكونوا أكثر حضوراً وتأثيراً في الواقع، وقد وصلت قيمتها إلى (٢٠٠٠٠٠) دولار، في دورتها الثامنة (٢٠١٣/٢٠١٢) موزعة على ثلاثة فروع، وذلك بعد أن تمت إضافة فرع جديد لها في هذه الدورة والمتمثل في (المبحث النسوي العربي)[*].

وقد أعلن سيف المري في الاحتفال الذي أقامته المجلة بمناسبة دخول المجلة عامها العاشر، وتوزيع جائزة دبي الثقافية بأن "دبي الثقافية" مشروع ثقافي وليست مجرد مجلة، وقال: ننتقل بها من مرحلة إلى مرحلة ومن واقع إلى واقع، تصبح فيه لجميع الأقلام العربية، لأبناء وبنات هذه الأمة المفتونة بالحلم، أمة عظيمة بتاريخها وأمجادها وقاماتها فإذا خرج منها عمل ثقافي كبير فهو ليس أكثر من تحصيل حاصل، والثقافة والعلم والحضارة هي جزء من مكونات هذه الأمة[١] كما أكد حرص المجلة على خدمة الثقافة العربية التي هي نسيج واحد

***) فروع الجائزة: أولاً: جائزة شخصية العام الإماراتية (ثقافياً وإبداعياً) وقيمتها (٢٥٠٠٠ دولار) ثانياً: جائزة الشعر والقصة القصيرة والرواية والفنون التشكيلية والحوار مع الغرب والتأليف المسرحي والأفلام التسجيلية. ثالثاً: جائزة المبحث النسوي العربي، وقيمتها (٢٠٠٠٠دولار).**

١) ينظر: محمد الحمامصي: مبدعون ومثقفون عرب يحتفلون بعشر سنوات على انطلاق دبي الثقافية، ٢٠١٣/١١/٢٦م، www.middle-east-online.com/

ويعبر عن مصير مشترك للأمة، وأن كل مثقف مهمته كبيرة تجاه تطوير وتعميق الثقافة في أوساط المجتمع؛ لأن المثقف ليس متلقياً للأفكار، بل هو صانعها[١].

وإذا كانت المجلة قد اكتسبت تسميتها من مكان أو مقر صدورها وهي إمارة دبي، إلا أن السؤال الذي يطرح نفسه هنا: ماذا يعني تصدير كلمة "الثقافية" عبر كل صفحة إبداعية! فنقول على سبيل المثال: ملحق ثقافي هذا إن كانت الصفحات الثقافية تصدر مع صحيفة يومية، وكذلك أيضا بالنسبة إلى كثير من المجلات التي يقترن اسمها بلفظ (الثقافية) كمجلة دبي الثقافية.

إن الإجابة على هذه الأسئلة تتطلب مني العودة إلى ثقافتنا العربية؛ لمعرفة جذور هذه الكلمة ومعناها في التراث العربي ومن خلال ذلك ندرك سر هذه التسمية بصورة واضحة فمادة (ثقف) مأخوذة من تثقيف الرمح أي تسويته. يقال ثقف الرمح ويراد: قوّمه ونفى عنه الاعوجاج، وجعله أداة صالحة من أدوات الحرب، فقد جاء في معجم العين: "الثِّقافُ: حديدة تُسَوَّى بها الرِّماحُ ونحوها... والثَّقْفُ مصدر الثَّقافة... وثَقِفْتُ الشيءَ وهو سرعةُ تَعَلُّمه. وقَلْبٌ ثَقِفٌ، أي: سريعُ التعلُّم والتَفَهُّم."[٢]، وجاء في تاج العروس قوله: "... وثقافةً مَصْدَرُ ثَقُفَ، بالضَّمِّ: صَارَ حَاذِقاً فَطِناً فَهِماً فهو ثَقِفٌ...وقال ابنُ السِّكِّيت: رجُلٌ ثَقْفٌ لَقِفٌ، وثَقِفٌ: إذا كان ضابِطاً لِمَا يَحْوِيهِ قائماً به..."[٣]، ثم اتسع المفهوم شيئاً فشيئاً، من كونه يعني المهارة في صناعة بعينها. ثم تجاوز هذا المعنى وانتقل إلى معنى يتصل بالعقل والذوق.

ومفهوم الثقافة واسع متشعب، يستوعب بمعناه العريض كل مجالات نشاط الإنسان (الفكرية منها والمادية)؛ ولهذا اختلفت الآراء حول تحديد مفهوم قطعي لها، إلا أنه يمكن القول إنها تعني كل ما من شانه أن يرتقي بعقل الإنسان ويهذب خلقه، وينعكس ذلك إيجاباً على مجتمعه وحياة الناس فيه، بما في ذلك مجموع الممارسات والعادات والتقاليد التي ينتمي إليها الفرد، وتعكس هويته. ويرى (جون ديوي) أن الثقافة حصيلة التفاعل بين الإنسان والبيئة، بينما يَعُدها (ثوماس هوبز) نشاطاً يبذله الإنسان لغايات تطويرية، ويعرف لينتون (Linton) الثقافة بأنها: ذلك المجموع الكلي لأنماط السلوك المكتسب والاتجاهات والقيم والمعايير التي يشترك

---

١) ينظر: دبي – مكتب الرياض: العدد ١٠٠ من "دبي الثقافية"، جريدة الرياض، www.alriyadh.com، وينظر أيضاً: غالية خوجة: حفل توزيع جائزة دبي الثقافية في دورتها الثامنة، ghaliadubai.blogspot.com

٢) مادة (ثقف)، الخليل بن أحمد الفراهيدي: العين، ترتيب وتحقيق: د. عبد الحميد هنداوي، (بيروت ـ لبنان)، دار الكتب العلمية، ط١/١٤٢٤هـ ـ ٢٠٠٣م)، مج١، ص:٢٠٤.

٣) مادة (ثقف) الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، دراسة وتحقيق: علي شيري، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، مج١٢، (١٤١٤هـ/ ١٩٩٤م)، ص:١٠٢.

فيها وينقلها أفراد مجتمع معين[1]. وقد يكون هذا الاكتساب بالكلمة المقروءة أو المسموعة أو المرئية.

وفي واقع الأمر أجد أنَّ صفة (الثقافية) قد استعملتها المجلة للدلالة على طبيعة المادة المعروضة أو المنشورة التي تجمع بين ما هو أدبي وفكري وفني، ولكن ما يعنينا هنا هو التأكد من صحة هذه التسمية ومدى تغطيتها للمادة المنشورة، من خلال استعراضنا للمواد التحريرية في المجلة، ومعرفة ما إذا كانت هذه المواد ثقافية بالمفهوم الشامل للثقافة؟ أم أنها مادة علمية بحتة، أم أدبية خالصة؟ وعلى هذا الأساس نفند هذه التسمية؛ فنطرح على أنفسنا السؤال الآتي: هل المجلة جاءت بمصطلح (الثقافية) وأرادت بذلك الجزء (المادة الأدبية أو العلمية) الأمر الذي يتطلب إعادة التسمية إلى وضعها الصحيح المرتبط بحقيقة المادة المنشورة لا سيما وأن هذه التسمية الوظيفية "الثقافية" طبعت ملامح الصحف والمجلات المهتمة بالتعبير والإبداع الإنساني.

إن مجلةً كـ "دبي الثقافية" نجد أنها تستكتب زمرة من الكتَّاب والمفكرين العرب في مختلف التخصصات، وتخصص لهم أعمدة وأبواباً ثابتة فنجد على سبيل المثال: عمود "رؤى" للدكتور أحمد عبد المعطي حجازي وعمود "بين الألف والباء" لمحمد علي شمس الدين وعمود "نقطة حرية" لأمجد ناصر وعمود "آفاق" للدكتور محمد برادة وعمود "عصفور من حبر" للمنصف المزغني وعمود إبراهيم الكوني "متون" وغيرها كثير. ومن الأبواب أو الصفحات الثابتة في المجلة نجد "أما بعد" لجابر عصفور وهي صفحات تعنى برصد الجانب التاريخي والحضاري للتراث العربي والإسلامي، كما نجد باب "سينما" لناصر ونوس الذي يستعرض من خلاله أشهر رواد ورموز السينما الغربية، والمكسيكية منها بوجه خاص، كما نجد باب "لون" الذي يعده محمد العامري ويعرفنا من خلاله على عدد من الرسامين العرب، وفي مجال الفن التشكيلي نجد أيضا باب "تشكيل" الذي يحرره يحيى بطاطا ويعرفنا من خلاله على أشهر فناني التشكيلي العالمي. وفي مجال الإعلام والمسرح العربي والعالمي نجد باب "نافذة" ويقدمه الدكتور أحمد سلامة، وفي الجانب الموسيقي نجد باب "موسيقا وغناء" للصحفي إلياس سحّاب يستعرض من خلاله عدداً من الموسيقيين العرب والغربيين.

وفي واقع الأمر، ومن خلال الرصد لنماذج من الصفحات الثقافية في المجلة، يمكن ملاحظة أن المادة الأدبية حاضرة بقوة بين جملة ما هو منشور، فالأدب ينحصر في أنه: "فن

---

١) ينظر: خليفة بن حمود بن أحمد التوبي: الصحافة الثقافية في سلطنة عمان "مجلة نزوى أنموذجاً"، (م.س)، ص:٣٥-٣٦.

التعبير عن نفس قائله وعن الموضوعات التي يطرقها، ويمتاز بالوقع الجميل الجذاب، والخيال المنمق، والحس المرهف، بحيث يحدث في النفس شعوراً بالمتعة الجمالية... "[1] دون أن نغفل التنوع الذي توليه المجلة لكثير من المجالات الثقافية الأخرى، ومن هنا يبدو أن إلصاق اسم "الثقافة" ومشتقاتها على الصفحات والأقسام المعنية بها لم يكن ارتجالاً أو عبثاً، إنما هو مقصود لحد ذاته؛ نظرا إلى اتساع وشمول مفهوم الثقافة ومحدودية مجال الأدب. وبهذا التحديد فإن الأدب أو المادة الأدبية، قد دخلت ضمن الصفحات والملاحق الثقافية، كأحد روافد التثقيف، ولم تعد كما كانت في بدايات الصحافة العربية، مجرد تسمية للصفحات الأدبية والملاحق الأدبية بالصحف[2].

١) آمنة أحمد راشد العبار: الأدب في صحافة الإمارات، ص:٣٢.
٢) للمزيد حول موضوع الأدب في الصحافة الثقافية، ينظر: نفسه، ص: ٣٢.

في هذا الفصل سأتطرقُ إلى الحديث عن الجانب التطبيقي من الدراسة، وسأعمدُ إلى دراسة نماذج لأعمدة أدبية مختلفة من زاوية حجاجية، أقف من خلالها على أهم الآليات الحجاجية للعمود الأدبي على مستوى الشكل والمضمون.

عليه وبناء على كثرة الأعمدة الأدبية في المجلة التي بين أيدينا، ارتأيت قراءة مجموعة من الأعمدة (١١٢) عمود من مجلة دبي الثقافية، بأعدادها المختلفة وذلك لحصر عينة الدراسة بصفة قصدية واختيارية في ثلاثة ويعد كل عمود منها ممثلا لواحد من أنواع الأعمدة الأدبية، وذلك إيماناً مني بما للانتقاء من دور في الاقتناع والحمل على الإذعان، ولهذا وقع اختياري على هذه المجموعة من الأعمدة "لجعلها تضطلع بدورٍ حجاجي فتؤسس القاعدة الصلبة التي تقوم عليها الحجة، وتشكل من ثَمَّ العامل المؤسس للغاية التي يقود إليها الخطاب الحجاجي"[١]:

أولا: عمود "عصفور من حبر" للمنصف المزغني.

ثانيا: عمود "شعر" لمؤيد الشيباني.

ثالثا: عمود "قصة قصيرة" لمحمود الرحبي.

١) ينظر: أ.د. سامية الدريدي: الحجاج في الشعر العربي، ص:١٨٩.

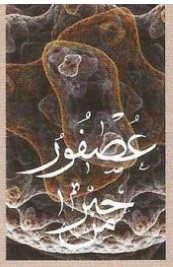
الآليات الحجاجية في عمود "عصفور من حبر" للمنصف المزغني:

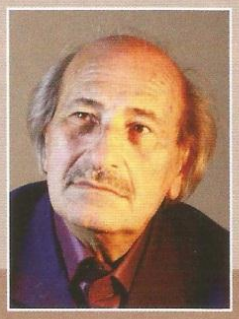
يعرف الخطاب الأدبي بأنه "خلق لغة من لغة"، أي أن صانع الأدب ينطلق من لغة موجودة فيبعث فيها لغة وليدة وهي لغة الخطاب الأدبي؛ وبذلك يمكن لهذا الخطاب أن يفرز أنماطه الذاتية وسننه العلامية والدلالية، فيكون سياقه الداخلي هو المرجع، ليقيم دلالاته حتى كأن الخطاب هو معجم ذاته، وذلك بصوغ اللغة عن وعي وإدراك، وهذه الصياغة أو عملية الخلق تميز طبيعة الخطاب الأدبي، التي تتطلب استعداداً معيناً ييسر عملية الدخول إلى حضرة الخطاب، ومن ثم استيعابه والتفاعل معه، ويتجسد هذا الاستعداد في كثير من المعارف التي يستعملها الدارس كأدوات لتحليل الخطاب، وفك مغاليقه، وتحديد دلالاته ورؤاه، وهذا يجعل من الخطاب امتدادا للقارئ، يحرره من الوضع الأول (المكتوب) ليرتبط بما يمليه على القارئ في عملية تلقيه، لا سيما وأن الخطاب الأدبي هو شحنة من الخصائص اللغوية والنفسية والثقافية والحضارية[1].

من هنا جاء تحليل الخطاب الحجاجي في عمود "عصفور من حبر" يجمع بين إجرائية تحليل العمود من ناحية الشكل أولاً؛ لنبرهن من خلاله على أهمية الشكل ودوره في عملية الإقناع أو الحجاج، مع الاحتياج إلى تحليل المضمون لنقف من خلاله على عدد متنوع من مستويات الحجاج وأدواته وأساليبه المتعددة، وأشير هنا أيضا إلى أنني في تعاملي مع هذه النصوص هو تعامل قارئ وقعت بين يديه هذه المجلة، ولفتته هذه الأعمدة دون سواها. كما رأيت من الحكمة أن أدرج كل عمود في صفحة مستقلة ـ كما جاء في المجلة ـ قبل البدء في التحليل، والغوص في مكنوناته.

---

١) هاجر مدقن: الخطاب الحجاجي أنواعه وخصائصه، ص:٦٧-٦٨.





المنصف المزغني

الشاعر في الذّاكرة الشعبيّة

١

حين يولد الشاعر بين الناس ويترعرع في حضن ذاكرتهم وإطارها، تكبر صورته في كل اتجاه وهكذا يتّخذ وجه الشاعر انحرافات ومنحنيات.

إنّ الشاعر –حتى وهو حيّ– لا يشارك في رسم صورته، هذا إذا لم تكن عدم استشارته مقصودة ومطلوبة. فالصورة يرسمها الناس بألوان من الإثارة والتهويل ويلتبس فيها واقع عجيب بخيال مريب مُتَنَامٍ عبر الأجيال.

٢

تكبر صورة الشاعر في حياته ولا تتوقف عن النموّ بعد رحيله الجسدي. فتحيا بسلام خاص وباستقلال تام عن حياته أو وفاته ولا تحتاج إلى دعم.

وهكذا فإنّ حياة الشاعر لا تقتصر على مروره في حياة ذات بداية ونهاية محدودتين في دفتر الولادات والوفيات لأنّ شعره له حياة أخرى مستقلة.

ويخضع تكبير الصورة إلى قدرة الشاعر على الحياة خارج حياته بما يجعله صامداً وخالقاً لرمزيّة كبيرة لا تعاندها رمزية أخرى على مَرّ العصور.

٣

أبونواس هو الشاعر الذي عاش ويعيش رمزاً للشاعر السكّير العربيد الغلماني، الذي يترنّح منذ ولادته الشعريّة في وجدان العرب ويَرْشَح في ذاكرتهم. ولم تَمْحُها صورة شاعر آخر رغم أنّ الشعراء لم يكفّوا عن تناول الخمر ووصفه قبل أبي نواس بعده.

بعبارة أخرى، وبلغة الرياضة وتحطيم الأرقام القياسية، فإنّ الشعراء قبل أبي نواس وبعده كانوا يسكرون ويقولون الشعر، ولكنّ السابقين كما اللاحقين، لم يُخْرِجوا أبا نواس من وجدان الناس. حتى صارت الخمريات غرضاً شعرياً وعلامة تجارية حصريّة خاصة، ويكاد ينفرد بها أبونواس دون غيره.

٤

أبونواس معروف بأنّه سكّير ويسكن في منطقة واقعة بين نَشْوَتَيْن. والناس يتداولون قصصاً تجعلنا نشكّ في حياة أبي نواس برمتها!!! حتى أنّ المرء يتساءل: هل ترك دِنّاً من دِنان الخمر أو قنينة واحدة لنُدَامَاه؟؟ وكيف كان أبونواس يجد الوقت ليتثقّف ويقرأ وينحت الشعر؟!

فالصورة التي حُشِر في إطارها هي حانة لا يخرج منها إلا لملاقاة هارون الرشيد والعودة السريعة إلى خمّارة البلد حيث الندامى والغلمان.

وهكذا انْحَفَرَت صورة أبي نواس وانْحَرَفَت عند الناس، حتى عند أجيال من الشعراء الذين ولدوا بعده، وبعضهم أغرته السيرة النُّوَاسيّة فجنح إلى تقليدها ولم يظفر إلاّ بحالة السُّكْر والمثليّة الجنسيّة وفشل في أن يكون شاعراً!

واستمرّت الصورة منتقلة من عصر إلى عصر وكلّ جيل يوصي الجيل التالي، لا بنقل الصورة كما هي، ولكن بإضافة ما تيسّر لا من الخيال فحسب، بل ومن الشعر الذي خجِل صاحبه من مستواه الجمالي أو الأخلاقي فنَسَبَه بالإكراه والقسر لأبي نواس!

لماذا؟ لأنّ أبا نواس صار الحضن الأكبر والطراز الرفيع لمثل هذا الغرض الشعري. وغدت كلّ قصيدة في الخمر –ومهما كان مستواها– تُنسب إلى أبي نواس غصباً عنه، وكلّ من كتب أبياتاً في غلام نسبها إلى هذا الشاعر فلا يوجد مِشْجَب أكثر تحمّلاً من أبي نواس!

لقد غَدَا نموذجاً للشاعر الذي رفض أن يموت في وجدان الناس. ولكن هذا الوجدان رفض أن يُنْصِف شاعره أو يُؤَنْسِنَه فرماه في إطار البطولة والطِّراز.

٥

في المعاصرين شبيه لأبي نواس ولكن في غرض آخر هو الغزل. هذا نزار قباني يملأ دفاتر العشاق وغيرهم والمراهقين والمتصابين بما كتبه وبما لم يكتبه. وهو ذو صورة شهريارية دونجوانية سبق أن كرّسها هو نفسه حين قال قصيدته الشهيرة التي حملت اسم ديوانه «الرسم بالكلمات». فمن يستطيع أن يمحو هذه الصورة من وجدان الناس بخاصة إذا كان نزار نفسه هو من رسم صورته على هذا النحو: «ما ثَمَّ نهد أبيض أو أسود؛ إلا ومرّت فوقه عرباتي»

أو

«فصّلت من جلد النساء عباءة؛ وبنيت أهرامات من الحلمات».

فأيّة صورة فَحْلَة كهذه مشحونة بالمبالغات التي لا يمكن تنفيذها إلاّ بصعوبة بالغة في مخابر الخدعة السينمائية في هوليوود؟

هذه الصورة جعلت الناس المعاصرين يظنّون بنزار قباني ظنوناً شتى تتعلّق بالفحولة في معناها الجنسي. والحال أنّ من عرف هذا الشاعر عن قرب ومن عاشره من معاصريه يسردون قصصاً مختلفة تماماً عن ادعاءات نزار نفسه وعن الصورة المجافية للواقع، بعد أن انحفرت في وجدان الناس. وهناك شهود عيان من أهل الثقة والشهادة بالحقّ ومن معاصري نزار ومعاشريه من النساء والرجال ومن أقاربه يَرْوُون حكايات وحوادث بسيطة لنزار خلاصتها أنّه رجل خجول يتعرّض للتحرّش الجنسي من المرأة التي تحرّش بها شعرياً.

٦

أبو نواس ونزار هما شاعران فصيحان شعبيان باقيان في الوجدان العام. فالأوّل مات منذ ألف عام والثاني بمقدوره أن يرافق أبا نواس في رحلته إذا لم يطلع شاعر آخر ويحطّم الرقم القياسي النِّزَاري في وجدان الناس.

٧

أبونواس ونزار شاعران يَرْشَحَان في الوجدان الشعبي العربي، وكلٌّ في مجال اختصاصه، ولكن إذا كانت الصورة الفحوليّة لنزار غير صحيحة فهل تصحّ الصورة الكحولية لأبي نواس!؟◆

أولا: الآليات الحجاجية من ناحية الشكل:

جاء العمود مقسماً في اتجاه أفقي إلى قسمين: الأول، ويأخذ حيز صغير يتسع لعتبات النص والمتمثلة في "اسم العمود" والصورة المصاحبة له، أو هي بالأحرى الصورة الإشهارية للعمود، كما تأتي الصورة الفوتوغرافية للكاتب في منتصف هذا القسم، يليها إمضاء الكاتب أو (اسمه) أسفل الصورة ناحية اليسار.

البعد التواصلي في الصورة الإشهارية للعمود:

إن هذه الرسالة هي أول ما يصادفنا من رسائل عدة في هذا العمود، جميعها تسهم في التأثير على المتلقي وإقناعه بالقراءة، وكونها ـ أي هذه الرسالة ـ هي صورة إشهارية للعمود، تشكل مجالاً ثرياً لنقل المعلومات، وإثارة أحاسيس وعواطف الناظر، لذا فإن دراستنا لها تنطلق من منظور المنهج السيميولوجي في تحليل الصورة، لنتعرف من خلالها على المعاني التي تكمن وراء الأشكال والخطوط والألوان في الصورة محل الدراسة، وكذلك بالنسبة إلى العنوان، وعلاقة ذلك كله بمضمون النص المكتوب؛ لنثبت من خلاله أن الصورة جاءت كواحدة من الدعائم القائمة في العمود والتي تهدف إلى جذب انتباه المتلقي، ومتابعته للعمود.

المقاربة الوصفية، وتتضمن:

- المرسل أو مبدع الرسالة: مجلة دبي الثقافية.

- عنوان الرسالة: عصفور من حبر.

- تاريخ الرسالة: جاءت هذه الصورة الإشهارية في شهر (يونيو) من سنة ٢٠١٣م، الصادرة في مجلة دبي الثقافية، العدد (٩٧).

- نوعها: يمكن – وحسب معرفتي المتواضعة عن أنواع الصور– عدها صورة إشهارية تهدف إلى ترويج هذا العمود الذي يحرره الكاتب (المنصف المزغني).

محاور الرسالة:

إن أولى الأشياء التي يمكن ملاحظتها ومشاهدتها لهذه الصورة، هي الرموز البصرية المتعلقة بالصورة أو ما يسمى بصورة الصورة وهي قطرات الحبر المنتشرة في الصورة،

والمتداخلة مع بعضها البعض، لتخلق منظراً جميلاً يوحي إليك وكأنك أمام عدسة مجهر (مايكروسكوب) لعينة من قطرة الحبر، تظهر فيها قطرة الحبر وكأنها تلال متراكمة.

أما الرموز البصرية غير المتعلقة بالصورة أو ما يسمى (صورة اللاصورة) والتي تتمثل في الرسالة اللغوية المصاحبة، (عصفور من حبر) وهي جملة اسمية تحمل في طياتها طاقة حجاجية عالية متمثلة في المجاز اللغوي، فكما يغرد الطائر وهو رمز للحرية والسلام بصوته العذب، غرد هنا الكاتب بحبره. والعنوان أو العلامة اللسانية هنا جاءت قصيرة مُعبَّر عنها بكلمات بسيطة ويسهل حفظها وتذكرها، فإذا قال قائل: "عصفور من حبر" اتجهت الذاكرة مباشرة إلى مجلة دبي الثقافية والكاتب المنصف المزغني، وبهذا يمكن لهذه الجملة البقاء طويلاً في الذاكرة لإيقاعها الذي يسهل حفظه. وقد كتبت بخط فارسي وهو خط يتسم بالمرونة وتشيع فيه الانحناءات، مما يتجانس والعنوان الفني لهذا العمود، كما جاء باللون الأبيض، وهو لون واضح ناصع لا سيما وأن الصورة يسودها اللون البني بدرجاته إلى اللون الأسود، وبهذا جاء اللون الأبيض شاداً وجاذباً للنظر.

الأشكال والخطوط: تظهر في الصورة منحنيات خطية متداخلة ومتشابكة على امتداد الصورة لا تعطي شكلا محددا واحدا.

عدد الألوان: اشتملت الصورة على ألوان هادئة: درجات البني، واللون الأسود والأبيض، فيما جاء اللون البرتقالي وهو اللون الدافئ الوحيد في الصورة كتحديد للشكلين البارزين في مقدمة الصورة، وبهذا تحققت الوحدة الجمالية بانسجام الألوان وترابطها في الصورة الإشهارية من ناحية، ومكونات العمود وألوانه من ناحية أخرى لا سيما وأن القسم العلوي من العمود جاء ملوناً باللون البني الفاتح، وكذلك عنوان النص جاء باللون البني الغامق وكذلك بالنسبة إلى الخط الختامي الرفيع الواقع في نهاية العمود؛ مما يخلق نوعاً من الانسجام والترابط اللوني، وهو وضع مريح للعين فعين القارئ تجد نفسها أمام اتزان في الوحدات اللونية داخل العمود.

المقاربة السيميولوجية وفيها:

❖ التحليل الشكلي أو التقني للرسالة:

- **المدونة الهندسية: وردت الصورة في شكل مستطيل طولي يحتل جزءاً يسيراً من الجانب الأيمن للصفحة أو العمود، بحيث يظهر وكأنه يتدلى من أعلى الصفحة، والمستطيل بحد ذاته هو شكل مستحب وتستريح له العين.**

❖ التحليل الفوتوغرافي:

- التأطير: اعتمد مصمم الصورة على التدرج اللوني كبديل للإطار، بما يدفع لزيادة قوة النظر واتساعها.

- اختيار الزاوية: تكتمل زوايا النظر عندما ترتبط العين بالشيء المنظور له، وقد ركز المصمم هنا على زاوية النظر السفلية، وتمكن من ذلك من خلال عدد من التأثيرات التي أضفاها على الصورة والتي تتمثل في ترك مساحة سفلية باللون الأسود صغيرة فارغة من الخطوط، بالإضافة إلى أن الرسالة اللسانية جاءت مكتوبة في أسفل الصورة، وبهذا تجعل الناظر ينجذب مباشرة إلى الزاوية السفلية؛ ليقرأ الرسالة اللسانية لا سيما وأن اللون الأبيض هو متمركز أسفل الصورة قبل اللون الأسود مباشرة.

- حركة العين: تتجه حركة العين في هذه الصورة من الأسفل إلى الأعلى.

❖ التحليل التيبوغرافي:

إن الوظيفة الأولى للحروف أو الرسالة اللغوية هي أن تساعد في نقل الرسالة البصرية، وإبلاغها للمتلقي، وبهذا جاء عنوان العمود بالبنط العريض وبكلمات بسيطة يسهل حفظها كما سبق وأن ذكرنا. وقد استطاعت الصورة ـ إلى حدٍ ما ـ أن تحقق هذه الوظيفة.

❖ نتائج التحليل:

جاءت الصورة تحمل معاني عميقة، وتحمل نوعاً من الغموض، تختلف معها زاوية تحليل الناظر أو المشاهد، ومرد هذا الغموض برأيي إلى شبكة الخطوط المتداخلة، فلا تعطي شكلاً محدداً وواضحاً، وهذا ـ بطبيعة الحال ـ يخلق نوعاً من التأويل الذاتي الذي يختلف تبعاً لرؤية المشاهد. أما من الناحية اللونية، فقد استطاعت الألوان المعبرة أن تخلق نوعاً من الهدوء والراحة لعين القارئ، وتدعوه لمتابعة القراءة أو النظر في زوايا العمود، فلم يكن ملفتاً أو شديد التركيز بحيث يصرف القارئ جُلَّ انتباهه وتركيزه على الجانب اللوني فحسب، بل خلقت الألوان نوعاً من الوحدة والاتزان ليس في إطار الصورة فحسب بل بينها وبين مكونات العمود الأخرى أيضاً، فنعثر فيها على اللون البني بدرجاته المختلفة حاضراً بين أجزاء العمود، وهو لون محايد، وحاضر بشدة في الثقافة العربية، ومرتبط بتراثها الحضاري، فهو لون الصحاري والرمال، وهو لون الخشب ولون الحجر.

الصورة الفوتوغرافية (البورترية):

وهي صورة نصفية للكاتب "المنصف المزغني"، نشرت مع عموده الشهري في مجلة دبي الثقافية، ويظهر فيها المؤلف وكأنه مستغرق في تفكير عميق، أو يمكن عدَّها نظرة استشراف للمستقبل، وقد استطاعت المجلة أن تقنع المتلقي وتضفي على مادتها نوعاً من المصداقية من خلال التقاطها لصورة الكاتب، كدعامة لصحة نسبة النص لكاتبه، كما استطاعت أيضاً أن تشبع فضول القارئ في رغبته في معرفة صورة من يقرأ له ماثلة أمام عينيه، وكيف تبدو هي؟ لا سيما وأن ذهن الإنسان يتجه مباشرة لرسم هذه الصورة عبر المخيلة!

تحليل بورترية (المنصف المزغنى):

❖ وصف الصورة:

- المرسل: مجلة دبي الثقافية.

- الرسالة: صورة فوتوغرافية للكاتب المنصف المزغني.

- تاريخها: العدد (٩٧) يونيو/ ٢٠١٣م، وهي صورة للمؤلف تعرض كل شهر في عموده "عصفور من حبر" في المجلة ذاتها.

- نوع الرسالة: صورة فوتوغرافية (شخصية) يحدها إطار باللون الأبيض، متخذ شكل مربع رأسي.

❖ محاور الرسالة: تحمل الصورة المناظر الآتية:

١- الصورة الشخصية للكاتب.

٢- خلفية الصورة.

❖ المقاربة النسقية:

-النسق من أعلى(أسباب التقاط الصورة): التقطت هذه الصورة كإثبات هوية الكاتب، بهدف تقديم دليل قوي على صحة نسبة النص لقائله.

- النسق من الأسفل (الدعاية):تم نشر هذه الصورة في عمود "عصفور من حبر" الذي يحرره المبدع المنصف المزغني في مجلة دبي الثقافية.

- التأثير: استطاعت الصورة أن تعطي المتلقي صورة بصرية ومرئية للكاتب الذي يقرأ عنه، وبهذا خلقت نوعاً من الاقتناع لديه، كما أضفت نوعاً من المصداقية، بتدعيهما النص بصورة مبدعه أو منشأه، وهي وسيلة من وسائل لفت أو جذب انتباه القارئ، وهي قيمة إقناعية أو حجاجية تتمثل في مراعاتها وتلبيتها لفضول القارئ في التعرف عن قرب بالمؤلف الذي يقرأ له.

❖ التوقيع:

جاء التوقيع – حسب آلية المجلة – في الجانب الأيسر أسفل الصورة، وهو بمثابة إثبات هوية الكاتب، وكأنه اعتراف أو إقرار منه بصحة نسبة المعلومات الواردة في العمود إليه، وإقراره بتحمله كافة ما ورد في العمود من بيانات. وقد خصصت المجلة للتوقيع إطار أفقي وهو ذاته الإطار الفاصل بين القسمين الأول والثاني ويحمل اللون البني بتدرج أغمق من المساحة السابقة أو خلفية القسم الأول من العمود. وقد جاء توقيع الكاتب – كما هو واضح – باسمه الصريح الثنائي (المنصف المزغني) ولم يوقع بلقبه المشهور أو كنيته.

ثانيا: الخطاب الحجاجي البلاغي وخصائصه الأسلوبية في مقال "الشاعر في الذاكرة الشعبية" للمنصف المزغني.

بين يدي الخطاب:

بعد حديثي عن القسم الأول والذي تمثل في الجانب الإشهاري للعمود، أتحدث هنا عن القسم الثاني، وهو القسم الأوسع الذي يحتل الحيز الأكبر من العمود، والذي يضم بين ثناياه النص المكتوب الذي أنشأ من أجله هذا العمود، وسيقت من أجله تلك الدلائل أو الدعائم المتمثلة في الصورة الإشهارية والصورة الشخصية والتوقيع،كإثبات لهوية الكاتب، وكلها علامات تؤكد صحة نسبة النص لقائله.

عنوان المقال (الشاعر في الذاكرة الشعبية) هي جملة اسمية مكتملة الأركان، فعلى الرغم من اعتيادية العنوان وكثرة جريانه كغيره من العناوين؛ إلا أنه عند قراءته للوهلة الأولى يتبادر إلى ذهن القارئ عدد من الاستفهامات: من هو هذا الشاعر؟ وهل هو شاعر محدد أم جاء به الكاتب مفرداً وقصد به مجموعة من الشعراء؟ وبصفتي قارئة ومتلقية فقد أثار العنوان فضولي في مواصلة القراءة لمعرفةالصورة التي انطبعت في الذاكرة الشعبية حول الشاعر، ومن هو هذا الشاعر لا سيما أن الكاتب من خلال كلمة (الشاعر) يحيل إلى شخوص متعددة، فهل هو

شاعر بعينه أم شعراء بعينهم، وما هو سبب خلودهم في ذاكرة الشعب؟ وما طبيعة هذه الصورة؟

البنية العامة للحجاج في هذا النص:

وبعبارة أخرى التشكيل المقطعي للنص، فبالنظر إلى الطريقة التي حرر بها المقال، يمكننا دراسته بناء على تشكيله المقطعي كما أراده مؤلفه، وهي ترقيمه على سبع فقرات أو من الممكن تسميتها سبعة مقاطع وعلى الرغم من أن المقال لا يخرج في إعداده عن قالب الهرم المقلوب، الذي يبدأ بالنتيجة، ليأتي ما بعدها تفصيلاً وتصديقاً للنتيجة المذكورة، فكما هو واضح اتخذ الحجاج في هذا النص بنية واحدة، إذ بدأ بالنتيجة أولاً ثم أدرج بعدها المعطيات والحجج، وهو ما يسمى بالنظام العكسي أو نظام الهرم المقلوب، وجاءت الفقرة الأولى والثانية في صورة دعوى أو نتيجة يقدمها الكاتب بناء على خبراته وبحكم تمرسه باللغة، وبلوغه مستويات عليا في الإنشاء الأدبي خاصة، ولأن المقال قائم على طرح مثالي، يحمل بذرة إصلاحية يهدف من خلالها الكاتب إلى الإقناع لغرض التغيير، أي تغيير هذه الصورة النمطية للشاعر في الذاكرة الشعبية من خلال المعطيات والدعائم التي اعتمدها الكاتب، ويمكن تمثيل سير هذه الحجاج في الشكل الآتي:

النتيجة ← المعطيات (الحجج)

كما يمكننا التعبير عن ذلك من خلال معطيات المقال، ومثال ذلك:

"حين يولد شاعر بين الناس ويترعرع في حضن ذاكرتهم وإطارها، تكبر صورته في كل اتجاه، وهكذا يتَّخذ وجه الشاعر انحرافات ومنحنيات"

من خلال المثال السابق يمكننا تقسيم المثال إلى الوحدات الآتية:

حين يولد شاعر بين الناس ويترعرع في حضن ذاكرتهم وإطارها ←(ن)

تكبر صورته في كل اتجاه ←(م)

وهكذا يتَّخذ وجه الشاعر انحرافات ومنحنيات ←(ح)

فـ (ن) نتيجة، و(م) معطى، و(ح) حجة، والأمثلة على ذلك كثيرة، وهو أسلوب كثير ما نجده حاضراً في القرآن الكريم.

وقد تأتي الحجج مباشرة، أي صريحة تناقش فكرة أو أطروحة جديدة، ومثال ذلك:

<u>الأطروحة</u>: إن الشاعر ـ حتى وهو حيّ ـ لا يشارك في رسم صورته، هذا إذا لم تكن عدم استشارته مقصودة ومطلوبة.

<u>الحجَّة</u>: فالصورة يرسمها الناس بألوان من الإثارة والتهويل ويلتبس فيها واقع عجيب بخيال مريب متنام عبر الأجيال.

فالحجة هنا في قوله: " فالصورة يرسمها الناس... عبر الأجيال" هي حجة مباشرة تناقش الطرح الجديد "إن الشاعر ـ حتى وهو حيّ ـ لا يشارك في رسم صورته" بصورة موجزة وتامة، على خلاف النوع الآخر:

<u>صورة غير مباشرة (التمثيل)</u>: وذلك بأن تكون الحجة هنا إما مثالاً أو أكثر مضروب، يغني عن الشرح، والتفسير، وإما أن تكون بمثابة حجة ثانية أو (حجة الحجة)؛ إذ تلي التفسير الأول للأطروحة الجديدة.

مثال الحالة الأولى:

<u>الأطروحة</u>: "أبو نواس هو الشاعر الذي عاش ويعيش رمزا للشاعر السكير العربيد الغلماني"

الحجة (١): الذي يترنح منذ ولادته الشعرية في وجدان العرب ويرشح في ذاكرتهم. ولم تمحها صورة شاعر آخر رغم أن الشعراء لم يكفّوا عن تناول الخمر ووصفه قبل أبي نواس بعده.

الحجة (٢): بعبارة أخرى، وبلغة الرياضة وتحطيم الأرقام القياسية، فإن الشعراء قبل أبي نواس وبعده كانوا يسكرون ويقولون الشعر، ولكنّ السابقين كما اللاحقين، لم يُخْرِجوا أبا نواس من وجدان الناس. حتى صارت الخمريات غرضاً شعرياً وعلامة تجارية حصرية خاصة، ويكاد ينفرد بها أبو نواس دون غيره.

ففي هذا المثال لا يكتفي الكاتب بالمحاجة من خلال الطرح أو الفكرة الجديدة؛ بتفسير أو حجة واحدة فحسب، بل يعمد إلى الاحتجاج للحجة ذاتها بنص مواز لها. ويشكّل بهذا بدل الحجة الواحدة حجتين، أو ما نستطيع تسميته (حجة الحجة) التي تأتي ـ غالباً ـ في شكل مثال.

وهذه الحالة الأخيرة تسلّط الضوء على خاصية عامة أخرى لطبيعة الحجج، وهي (الحجج المركبة)، حيث إن الكاتب لا يكتفي بحجة واحدة فقط، بل يعتمد في أحيان كثيرة إلى الاحتجاج بسلسلة من الحجج قد تتجاوز الحجّتين أو الثلاث حجج، وهي على تعددها تختلف بين كونها تفسيراً أو تمثيلاً، ومثال ذلك:

<u>الأطروحة</u>: "أبو نواس معروف بأنه سكّير ويسكن في منطقة واقعة بين نشوتين"

الحجة (١): والناس يتناولون قصصًا تجعلنا نشكّ في حياة أبي نواس برمتها!!!

الحجة (٢): حتى أنّ المرء يتساءل: هل ترك دِنًّاً من دِنان الخمر أو قنينة واحدة لنُدَاماه؟؟

الحجة (٣): وكيف كان أبو نواس يجد الوقت ليتثقّف ويقرأ وينحت الشعر؟!

الحجة (٤): فالصورة التي حُشِر في إطارها هي حانة لا يخرج منها إلا لملاقاة هارون الرشيد والعودة السريعة إلى خمّارة البلد حيث الندامى والغلمان.

الحجة (٥): وهكذا انحَفَرَت صورة أبي نواس وانْحَفَرَت عند الناس، حتى عند أجيال من الشعراء الذين ولدوا بعده.

الحجة (٦): وبعضهم أغرته السيرة النُّواسية فجنح إلى تقليدها ولم يظفر إلاّ بحالة السُّكْر والمثليّة الجنسيّة وفشل في أن يكون شاعراً!

من خلال ما سبق نجد أن الطرح: "أبو نواس معروف بأنه سكّير ويسكن في منطقة واقعة بين نشوتين" استدعى ست حجج كان آخرها مثال أو نموذج لبعض الشعراء الذين حذوا حذو أبي نواس والنتيجة التي آل إليها هؤلاء، وقد راعى الكاتب في تركيبها التسلسل وإسلام إحداها للأخرى التي تكون بالضرورة إما جزءاً تالياً، وإما تفسيراً مكمّلاً، وإما استفهاماً تعجبياً يسهم في إثارة القارئ للوصول إلى النتيجة، وإما مثالاً يسوقه الكاتب ليدلل على حقيقة ما يريد إثباتها من خلال سوق ذات المعطيات على أشخاص آخرين، ليخرج من خلالها إلى نتيجة مقنعة يستطيع من خلالها إقناع القارئ إلى ما يرمي إليه كما هو الحال في المثال الأخير الذي ساقه لنا الكاتب: "وبعضهم أغرته السيرة النُّواسية فجنح إلى تقليدها ولم يظفر إلاّ بحالة السُّكْر والمثليّة الجنسيّة وفشل في أن يكون شاعراً!" ليدع بعدها القارئ أمام حقيقة أو نتيجة توصل إليها هو ويريد إيصالها إلى القارئ.

الخصائص الأسلوبية في الخطاب الحجاجي البلاغي"الشاعر في الذاكرة الشعبية"

يكتسي أسلوب المنصف في خطابه "الشاعر في الذاكرة الشعبية" صبغة بلاغية تأخذ شكل الخطاب الحجاجي ومعانيه مآخذ شتّى، كما تسهم في إثراء صور الحجج وتنوّعها، وحضورها في مظاهر بلاغية مختلفة تحقق أهم خصائص الخطاب الحجاجي البلاغي، ولا سيما كسب تأييد المتلقي بإقناعه عن طريق إشباع مشاعره وفكره معا.

وقد جاء الطرح والحجج معا في صور وأساليب بلاغية إبلاغية متعددة تمثّلت في الأنواع الآتية:

ـ التشبيه:

وقد يقع في الأطروحة (النتيجة) وحججها معا، فتأتي وكأنها صورة بلاغية وفنية واحدة، يقتضي توضيحها تجزئة هذه الصور إلى أجزاء شتّى، والمثال الذي نسوقه هنا يوضح ذلك:

الأطروحة: "لأن أبا نواس صار الحضن الأكبر والطراز الرفيع لمثل هذا الغرض الشعري"

الحجة(١): وغدت كل قصيدة في الخمر ـ ومهما كان مستواها ـ تنسب إلى أبي نواس غصباً عنه.
الحجة (٢): وكل من كتب أبياتا في غلام نسبها إلى هذا الشاعر.
الحجة (٣): فلا يوجد مِشْجَب أكثر تحمّلاً من أبي نواس!

ففكرة الصورة المتنقلة التي تختزنها الطبقات الشعبية عن الشاعر والتي تنتقل من عصر إلى آخر ومن جيل إلى جيل لا تنتقل كما هي، ولكن بإضافة إليها ما تيسر من الخيال، حتى غدا كل شعر خجل صاحبه من مستواه الجمالي أو الأخلاقي يُنسب بالإكراه والقسر إلى أبي نواس، وهذا ما أراد الكاتب إيصاله من خلال الصورة التي تقدم بها.

وبطبيعة الحال فإن هذه النتيجة ليس لها أن تقنع ما لم تعزز بحجج أخرى تدعمها، لا سيما إن كانت مكملة للصورة (الحضن الكبير لأبي نواس) فشبه أبا نواس تارة بالحضن الكبير الذي يلملم ويحتوي بين ثناياه هذا المقدار الضخم من الأشعار المنسوبة إليه، حتى غدا أبو نواس طرازاً رفيعاً وخاصاً لغرض الخمر والمثلية الجنسية، وبهذا جاءت الحجتين (١)و(٢) كحجج مكملة للأطروحة، بينما جاءت الحجة (٣) وهي صورة فنية رائعة كتكرار لمعنى الأطروحة التي تقدم بها الكاتب في أولى حجاجه لغرض توكيد المعنى وتقريبه في ذهن المتلقي

من خلال سوقه لصورة المشجب الذي يتحمل كل ما يعلق عليه، وصورة أبي نواس الذي غدا كالمشجب في تحمله لكل ما ينسب إليه.

ما دامت الحجة لا تساق إلا في مظهر مجازي أو صورة بديعية، تحقق المتعة والإقناع الذي يأتي في الدرجة الأولى؛ لأن اقتضاء لفت الانتباه هو التوسل بالمحسنات الأسلوبية، فتنصرف إلى هدفها الأساس وهو الإقناع فيسحرك بيانها مع قرب مأخذها.

وفي هذا الصدد تأتي "الاستعارة" و "التمثيل" كأهم خاصيتين أسلوبيتين للخطاب الحجاجي البلاغي، فتخرج باللغة عن مألوفها المعتاد، وبهذا تحقق نوعا من الجدة في التعبير من خلال ما تخلقه من تصويرات وتشبيهات، مما ينعكس إيجاباً على نفس القارئ.

- الاستعارة:

لم يخل هذا الخطاب من الاستعارة التي كانت جزءاً لا يستهان به في تركيب أطروحاته أونتائجه، وكذلك في تراكيب حججه.

الأطروحة: "حين يولد الشاعر بين الناس ويترعرع في حضن ذاكرتهم وإطارها"

الحجة (١): تكبر صورته في كل اتجاه.
الحجة (٢): وهكذا يتّخذ وجه الشاعر انحرافات ومنحنيات.

ففي هذه الأطروحة استعار الكاتب كلمتي (يترعرع، وحضن) لدالة مجردة وهي (الذاكرة)، في حين أن كلمتي (يترعرع، وحضن) هما معنيان حسيان ففي الأولى دلالة على النمو والاستمرارية، وفي الثانية تشير إلى حضن الإنسان وصدره، وفي ذلك انزياح جميل أراده الكاتب أن يقع من خلال إيصال حجته إلى القارئ وهي كيف يتسنى لصورة الشاعر أن تنمو وتكبر في مخيلة الناس، فعمد إلى تقريب الصورة من خلال المجيء بإضافة كلمتين حسيتين إلى دالة مجردة، وبهذا أصبحت الصورة في متناول القارئ.

وفي الحجة (٢) نجد الكاتب أيضا يعمد إلى كلمتين ماديتين حسيتين وهي (انحرافات ومنحنيات) وينسبها إلى وجه الشاعر، فيثير لدى القارئ فضول إذ كيف لوجه الشاعر أن يتخذ هذه الانحرافات والمنحنيات، حتى إذا ما تابع القارئ قراءته وجد الصورة واضحة من خلال الحجج اللاحقة التي احتج بها الكاتب فعلم أن مصدر هذا الانحرافات والمنحنيات هو ما تتناقله الأجيال عن الشاعر من صورة خيالية بعيدة عن الواقع، فكما أن للشارع أو الطريق انحرافات وانحناءات خلق الكاتب أيضا مثلها لوجه الشاعر.

ومن الصور الشعرية البارزة في هذا النص هي صورة المشجب الذي يعلق عليه أكثر من شيء فيظل متحاملاً متماسكاً، وهي صورة استقاها الكاتب من الحياة الاجتماعية، وأتى بها كمعادل موضوعي للشاعر أبي نواس الذي غدا كالمشجب من كثرة ما ينسب إليه من أشعار، حتى غدت كل قصيدة في الخمر مهما كان مستواها، وكل أبياتٍ في الغلمان تنسب إليه، فغدا الشاعر نموذجاً للشاعر الذي عاش في وجدان الناس، هذا الوجدان الذي رفض أن ينصف الشاعر.

كما ظهرت تعبيرات عدة للكاتب تبرز مدى ما يتمتع به الكاتب من ذائقة أدبية ولغوية، تنعكس من خلال ما ترد من ألفاظ وصور حية، من ذلك:

<u>الأطروحة</u>: "لقد غدا نموذجاً للشاعر الذي رفض أن يموت في وجدان الناس"

الحجة (١): ولكن هذا الوجدان رفض أن يُنصف شاعره أو يُؤَنْسِنَه.
الحجة (٢): فرماه في إطار البطولة والطراز.

أجد أن الكاتب أراد أن يبرهن أو يؤكد أطروحته وما يذهب إليه، فقرب للمتلقي النتيجة التي توصل إليها، من خلال التعبير بكلمة (يؤنسنه) وهي على الرغم من أنها كلمة واحدة إلا أنها تحمل دلالة تعبيرية مكتظة أي أن مخيلة الشعب رفضت أن تنصف الشاعر أو تضعه في إطاره في حدود الإنسان، فأخرجته من هذه الدائرة، من خلال ما سبغته عليه من أفعال ومبالغات، وبهذا جاء بكلمة (يؤنسنه) لتدلل على ما يرمي إليه الكاتب، وتوجز للقارئ التعبير خشية الإطالة.

ولم يكتف الكاتب لإثبات أطروحته بحجة واحدة بل زاد عليها أن جاء بحجة أخرى استطاع أن يصور من خلالها ردة فعل الناس إزاء الشاعر وما حملته ذاكرتهم عنه، فجعلت منه بطلاً لا يباريه أو يجاريه أحد في سيرته، فأصبح وحده طرازاً خاصاً. وكما هو واضح استطاع الكاتب أن يوصل فكرته من خلال تعبيره عنها بكلمة (فرماه) وهي كلمة كثير ما تستخدم للجمادات والدلائل المجردة بينما وظفها هنا الكاتب لكائن حي وهو الشاعر، وذلك من خلال ضمير الغائب (الهاء) العائد للشاعر، بينما جاء الفاعل هنا ضمير مستتر يعود على الوجدان، وإلى جانب هذا الكلمة نصادف أيضا كلمتي البطولة والطراز، فالبطولة كثير ما تستخدم للإنسان إذا وصل إلى حد لم يصل إليه أحد، وهو تعبير مألوف إلا أن الكاتب أردفها بكلمة أخرى هي ليست من حقل الإنسان وهي كلمة (الطراز) التي تستخدم أيضا في عالم الجمادات إذا وصلت المادة إلى حالة قصوى في الإبداع، ومن الاستعارات الأخرى المتواجدة في ثنايا هذا المقال:

الأطروحة: "والحال أن من عرف هذا الشاعر عن قرب ومن عاشره من معاصريه يسردون قصصاً مختلفة تماما عن ادِّعاءات نزار نفسه وعن الصورة المجافية للواقع بعد أن انحفرت في وجدان الناس"

الحجة (١): وهناك شهود عيان من أهل الثقة والشهادة بالحق ومن معاصري نزار ومعاشريه من النساء والرجال ومن أقاربه يروون حكايات وحوادث بسيطة لنزار.

الحجة (٢): خلاصتها أنه رجل يتعرض للتحرش الجنسي من المرأة التي تحرش بها شعريا.

فجاء الكاتب بعبارة التحرش الشعري في مقابل التحرش الجنسي، ففي هذا الطرح نقع على استعارة حيث استعار فيها الكاتب بعض المعاني أو الممارسات الإنسانية، أي الخاصة بالإنسان وأسقطها على موجودات جامدة أي غير الإنسان، والمتمثلة هنا في الشعر، وهذا الوصف أو الإسقاط من باب المبالغة في تجسيد الكم الهائل من المعاني الغزلية التي يحتويها شعر نزار.

وهذه الاستعارات أو الصفات التي أسبغها الكاتب على المعاني المجردة والمتجسدة في حجاجه ـ سواء كان ذلك في الأطروحة أم الحجج أم هما معا ـ أسلوب بلاغي جمع بين لفت الانتباه من أجل الإمتاع بحسن التصوير وتبادل الوظائف والصفات بين الماديات أوالمجردات (الجمادات) والمحسوسات، وبين الإقناع الذي لا يأتي من أفعال الناس فحسب، بل من الأشياء عندما تكسوها صفات الإنسان فتعرب عن نفسها بنفسها، وتجلي الفكرة بصلبها وملاحقها، ولا يخلو من منطق وبيان يعتمران أجساماً بلاغية، فتلتحم متعة التصوير ومنطق الطرح الذي يؤدي إلى الإقناع وتغيير المنظور السابق إلى توجه جديد سيقت من أجله الدلائل والحجج. ولعل المثال التالي يقوي ما نرمي إليه من حجاجية الاستعارة:

الأطروحة: "فمن يستطيع أن يمحو هذه الصورة من وجدان الناس؟"

الحجة (١): بخاصة إذا كان نزار نفسه هو من رسم صورته على هذا النحو.
الحجة (٢): "ما ثم نهد أبيض أو أسود؛ إلا ومرّت فوقه عرباتي".
الحجة(٣): أو "فصلت من جلد النساء عباءة؛ وبنيت أهرامات(*) من الحلمات".
الحجة (٤): فأية صورة فَحْلَة كهذه مشحونة بالمبالغات التي لا يمكن تنفيذها إلا بصعوبة بالغة في مخابر الخدعة السينمائية في هوليود؟

***) ويظهر لي أن الأسلم وزنياً "أهراماً" وليس "أهرامات" كما ذكره صاحب المقال؛ لانكسار الوزن.**

موطن الشاهد في قوله: "صورة فحلة" ولأن الحجتين السابقتين والتيّ هما اقتباسات لأبيات من قصيدة نزار "الرسم بالكلمات" يركنان في أعلى السلم الحجاجي، كان لازماً للكاتب أن يأتي بحجة هي أكبر وأكثر تصويراً ليختم بها أطروحته، لهذا كان تعبيره بـ "الصورة الفحلة" حجة قوية ساهمت في تقريب الصورة للمتلقي.

وهكذا فإن الخطيب أو الباث أو الكاتب لكي يثبت صحة رأيه أو ما توصل إليه من نتائج بإزاء رأي الآخر ومعتقده لا سيما وأن الآخر أو المخاطب الضمني (المتخيل) الذي أراده الكاتب، وقصده بخطابه هو القارئ العربي الذي ترسخت في مخيلته صورة نمطية ثابتة لأبي نواس فأراد الكاتب أن يسهم في تغيرها، وقد اعتمد في سبيل ذلك على عدد من الآليات التي سبق الحديث عنها، ومن هذه الآليات أيضاً هي التدعيم والذي نقصد به "أدلة منطقية وشواهد وأمثال تدعم صحة الدعوى،وللتدعيم وجوه ثلاثة: التدعيم بالدليل (Evidence)، والتدعيم بالقيمة (Value) والتدعيم بالمصداقية (Credibility)"[1]

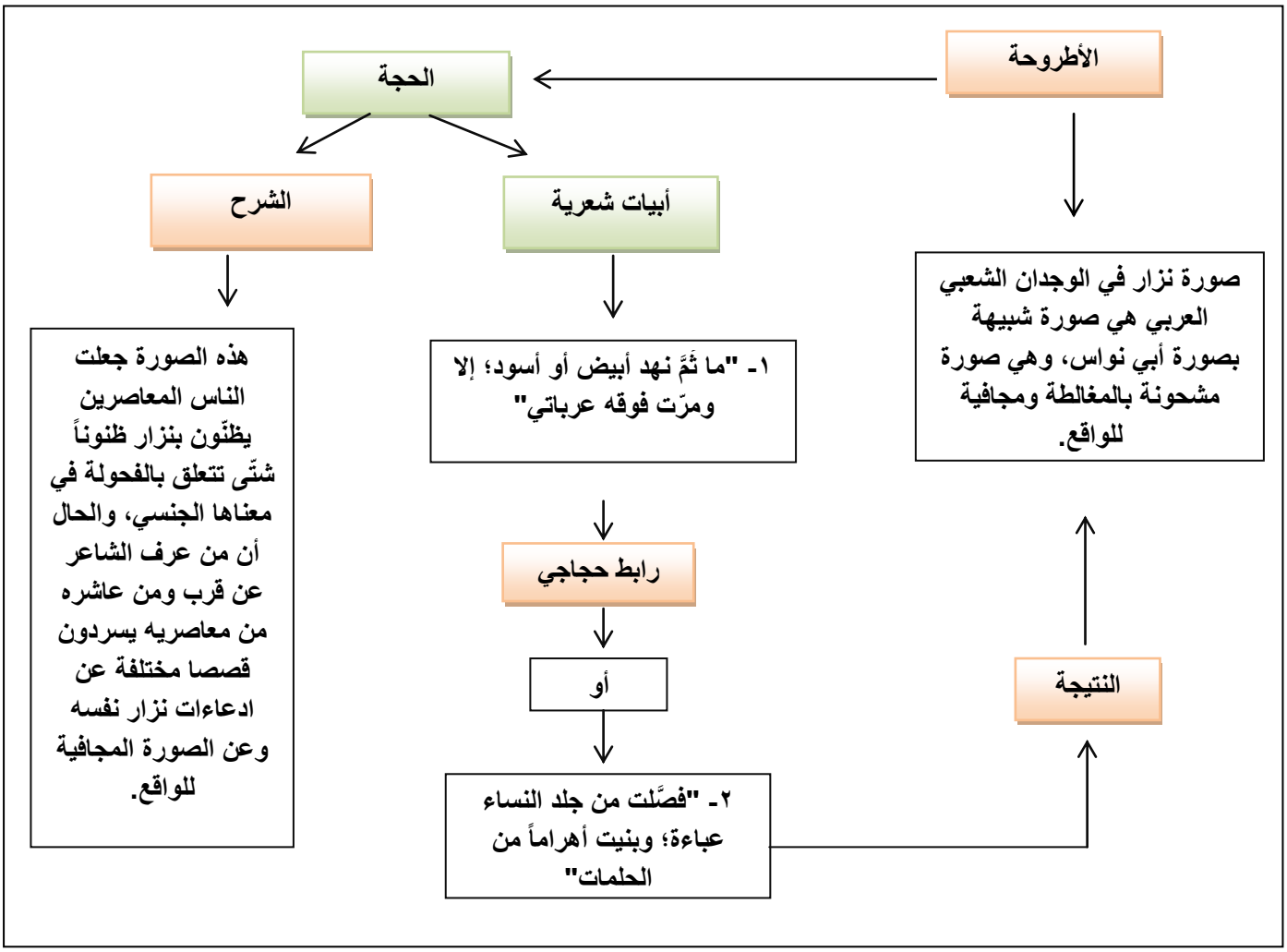
-التدعيم بالدليل:

يلجأ المتكلم في أحيان كثيرة إلى تطوير حجاجه بإضافة مادة مدعمة لدعواه على نحو يجعل المستقبل موالياً لتلك الدعوى، وهو ما يسمى بالدليل، وفي النص الحجاجي العربي، نرى أنماطاً شتّى للدليل، من أهمها:

- الشاهد: ونعني بها أدلة تاريخية يتم اقتباسها من التاريخ الأدبي، وقد تكون شواهد يتم اقتباسها من القرآن الكريم أو السنة النبوية أو من حكم العرب وأمثالها، وهي قوالب جاهزة يستدعيها الكاتب ليقرب صورة أو يحتج لفكرة، أو يقنع المتلقي بما توصل إليه من نتائج، ونجد مثال ذلك، في الشواهد التي استقاها الكاتب من قصيدة نزار "الرسم بالكلمات"، فهو فضلاً على أنه أشار إلى اسم القصيدة والديوان لم يكتف بهذه الحجج، بل أردفها بشواهد من القصيدة نفسها؛ لينزل المخاطب المنزلة ذاتها من الوعي وهو ما يعرف في البلاغة بأسلوب التناص، والمخطط الآتي يوضح آلية سير هذه المحاجة:

---

١) ينظر: د. عمارية حاكم: الخطاب الإقناعي في ضوء التواصل اللغوي، ص:١٩١.



ففي هذا المثال نجد أن الاحتجاج للأطروحة التي تبنّاها الكاتب، اتخذ أنماطاً أخرى للحجاج، فبعد أن قدم مثاله الأسطوري في وصف صورة نزار والمنحى الذي اتخذته صورته، عمد إلى شرحها وتوضيحها من خلال الاستشهاد بقصيدة نزار الشهيرة والتي حملت اسم ديوانه، وقد جاء ذكرها صراحة "الرسم بالكلمات" ووقع من خلالها على أشهر بيتين لنزار يرسم من خلالها صورته، وهي صورة مجافية للواقع، يصعب تنفيذها حتى في مخابر الخدعة السينمائية في هوليود، وقام بتحديد "هوليود" دون غيرها، وذلك لأنها من أشهر دور السينما التي تنتج فيها الخدع السينمائية، كما نجده لا يكتفي ببيت واحد كحجة، وإنما وجدناه يسوق بيتين من هذه القصيدة، إلا أن اعتماده على الرابط الحجاجي (أو) التي تفيد التخيير يكشف لنا حقيقة مقصده، وكأنه أراد أن يقول إن بيتاً واحداً من البيتين كفيل بإيضاح المغزى ووقوع الاقتناع، وإنما جاء بذكر البيتين على سبيل التأثير والإقناع، ورسوخ الفكرة في ذهن المتلقي،

فربما استدرك الكاتب على نفسه، وافترض بأن المتلقي قد لا يصل إلى تلك الدرجة المطلوبة من الاقتناع فقرر إضافة دليل آخر والمتمثل في التمثيل.

- **المثال (شواهد خاصة):**

وتستخدم هذه الشواهد عندما تعجز الأمثلة الحقيقة (Real examples) عن التأثير والإقناع، وهذا النوع من الشواهد يسميه كل من "ريك" و "سيلارز" باسم المثال الافتراضي أو النظري "Hypothetica examples"(*)(١)

فالحجة هنا قد تكون مثالاً أو أكثر تأتي مباشرة للتعبير عن الفكرة أو الأطروحة، كما هو الشأن في هذا النص، فورد هذان المثالان اللذان يأتيان للتعبير عن فكرة واحدة أو نتيجة واحدة أقرّها الكاتب في أول حديثه، من أن الشاعر يولد وتترعرع سيرته في الذاكرة الوجدانية للشعب ـ حتى بعد رحيله الجسدي ـ فتتخذ ألواناً شتّى من الإثارة والتهويل والمبالغات.

ولكي تتضح الصورة أكبر جاء الكاتب بأبي نواس كمثال مباشر عبر من خلاله عن فكرته التي عبَّر عنها صراحة في عنوانه "الشاعر في الذاكرة الشعبية" لتكون بالمثال حاضرة وقريبة من أذهانهم، ولهذا وجدناه مباشرة أعقب أطروحته بمثال أبي نواس والمنحى الذي اتخذته صورته في الوجدان الشعبي، ثم وبحكمة الحاذق العارف بما يقنع متلقيه، لجأ إلى مثال آخر شبيه لأبي نواس هو نزار قباني، وذلك حين وجد أن سيرة أبي نواس تبعد بمقدار ألف عام عن ذاكرة الجيل الحالي، فجاء بنزار كونه شاعراً قريباً من أذهان جيل هذا العصر الذي قصده الكاتب بخطابه هذا، فهو شاعر معاصر استطاع الكاتب أن يعمد إلى شهادة أهل الثقة من معاصريه فيحتج بها على أطروحته.

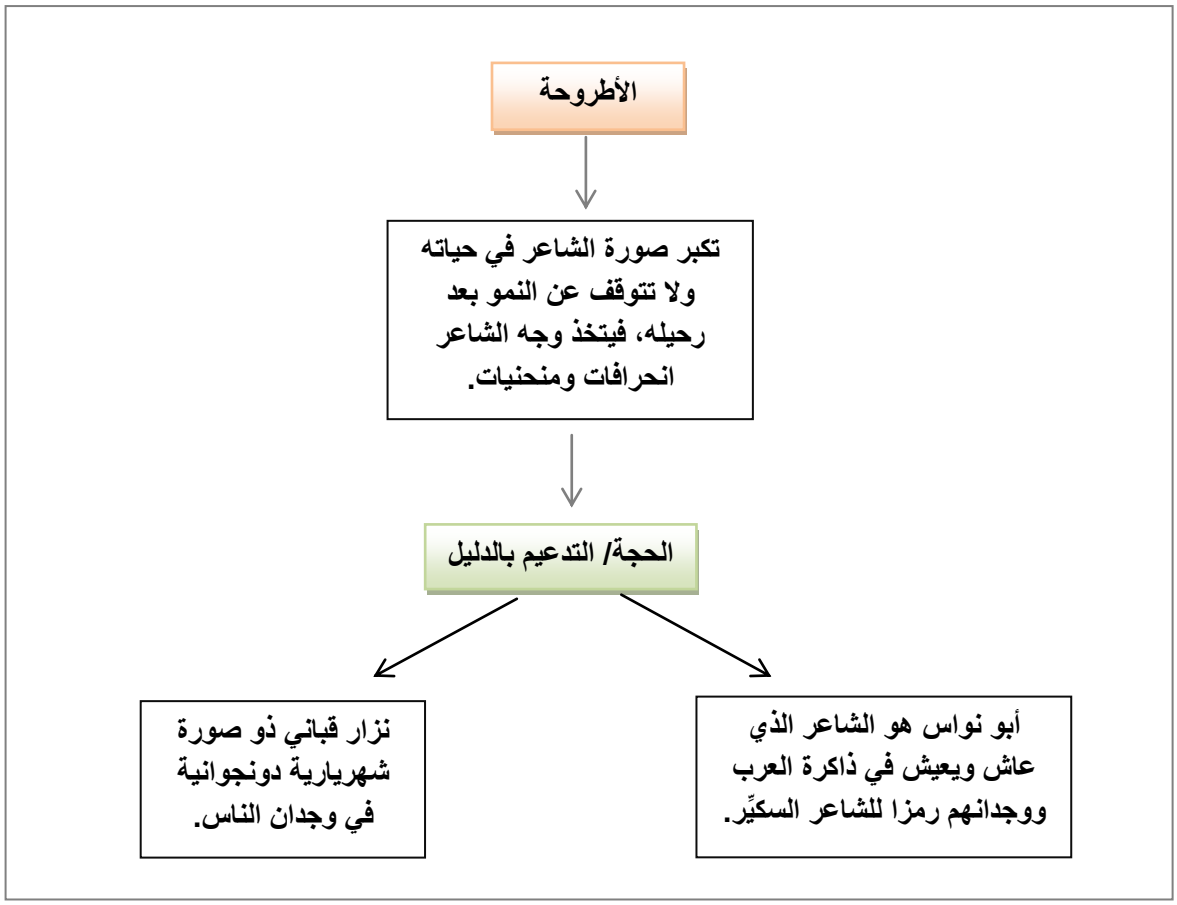
جدير بالذكر هنا أن المثال الأول (أبو نواس)، جاء من صميم العملية الحجاجية، ولذلك هو مثال مباشر يمكن عدّه حجة احتج بها الشاعر لصالح أطروحته، بينما جاء المثال الثاني (نزار قباني) مثال غير مباشر، غرضه تدعيم الحجة وأضفى إليها نوعا من المصداقية من خلال المقارنة بينه وبين أبي نواس، ولهذا جاء المثال قريباً من متناول الأذهان، مما هو معاصر لها، ولم تغب صورته عنها، بينما المثال الأول والذي هو موضع الاحتجاج جاء بعيد، وجاءت أخباره

---

*) وتجدر الإشارة هنا إلى التفات بعض القدماء إلى علاقة المثال بالحجاج، ومنه ابن وهب الذي يقول عن ضرب الحكماء والعلماء والأدباء للأمثال: "وإنما أرادوا بذلك أن يجعلوا الأخبار مقرونة بذكر عواقبها، والمقدمات مضمومة إلى نتائجها" ويقول: "المثل مقرون بالحجة". ينظر: د. عمارية حاكم: الخطاب الحجاجي، ص:١٩٢-١٩٣.

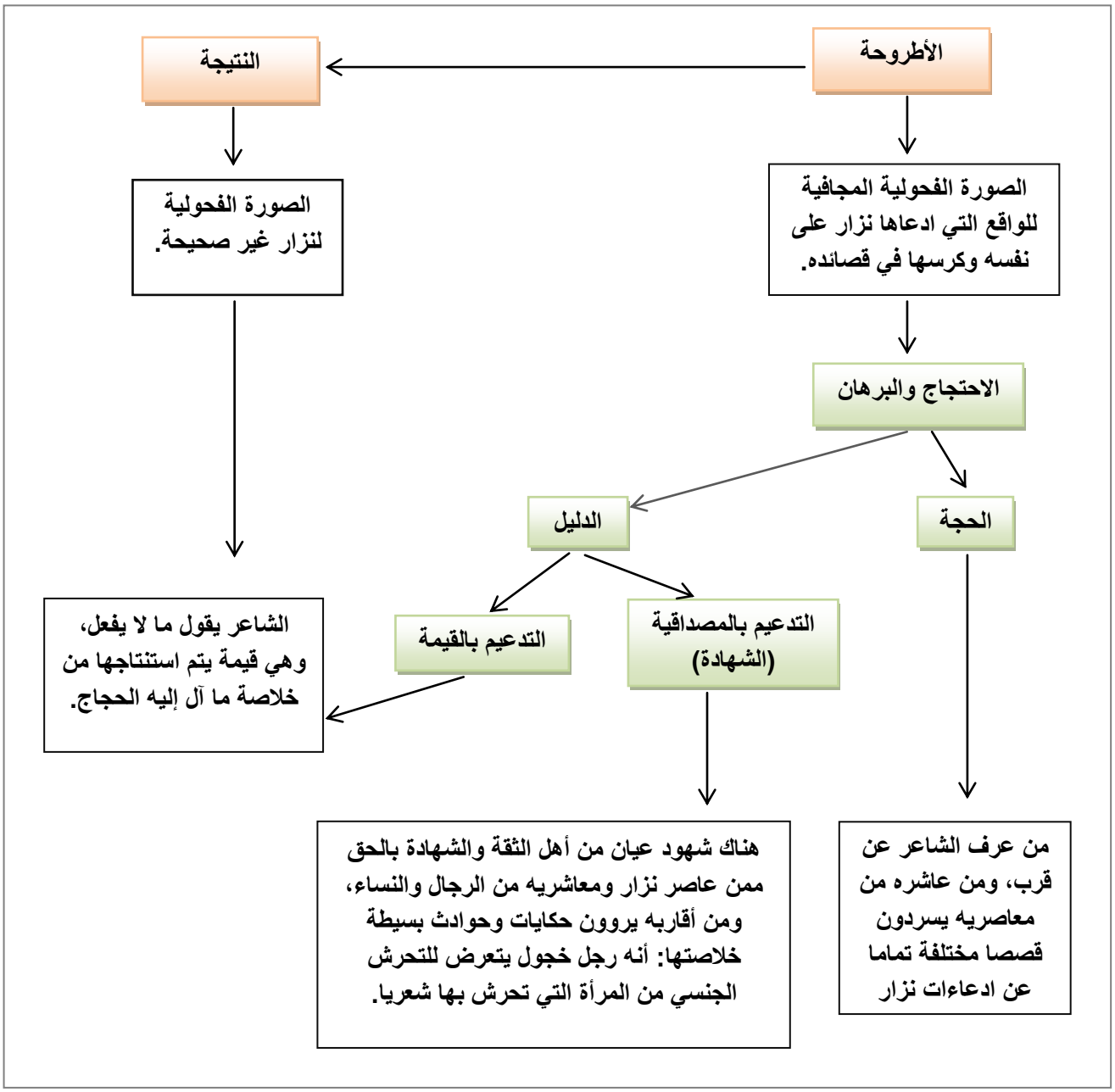
١) ينظر: د. عمارية حاكم: الخطاب الحجاجي في ضوء التواصل اللغوي، ص:١٩٢.

متناقلة لا يعلم مدى صحتها، ولهذا احتاج إلى ما يدعمه ويسنده، فلجأ الكاتب إلى شخص نزار، والذي به اتضح المقصد، كما في الشكل المقابل.



التدعيم بالمصداقية:

المصداقية عامل مهم في الحجاج، يلجأ إليها الكاتب لالتماس العلل المقنعة بتقديم إفادات لشهود عيان، فيما يعرف بالمصداقية الثانوية وهي التي تأتي من ربط مصداقية شخص آخر بالحجاج، وربما يلجأ الكاتب إلى ذلك تاركاً الأمر لنص الخطاب ولفهم المخاطب. ومن الأمثلة على ذلك:



فعلى الرغم من أن الكاتب هنا لم يلجأ إلى المصداقية المباشرة، التي يقدم فيها الكاتب إفادته المباشرة بقصد زيادة قابليته للتصديق؛ إلا أنه استطاع من خلال طرحه أن يتبنى شهادة أهل الثقة وشهود الأعيان، فيطرحها كما لو أنها شهادته، وهو برأيي اعتمادٌ أقوى كثيرا من اعتماده على المصداقية المباشرة (شهادة الكاتب)التي قد تحقق الهدف منها فيقع الصدق من المتلقي فيما يعرضه الكاتب، ولكنها قد لا تحقق الاقتناع لديه؛ ولهذا فقد لجأ الكاتب إلى الشهادة الثانوية؛ ليدعم ما يتبنّاه من فكره من خلال الإدلاء بشهادة أهل الثقة من معاصري نزار؛ فالناس ـ عادةً ـ يميلون إلى تصديق من يرونهم أهلاً للثقة والأمانة والكفاءة.

- التدعيم بالقيمة:

انطلاقاً من أن النص الحجاجي هو نص تقويمي، والقيمة مفهوم تستنبط مما يقوله الناس، ومما يفعلونه، ومما تشيّده المجادلات والمناقشات، وبهذا تنشأ المادة التفاعلية التي بها يقدر الناس الحجاج الذي يستحق منهم الموالاة، ومن منظور كل من "دوبوجراند" (DeBeaugrand) و"درسلر" (Dresler) تعدُّ القيم من أهم المفاهيم التي يبنى عليها النص الحجاجي المتمثلة في العلّة والمعارضة[١].

وعلى هذا الأساس نجد النص موظف لتقوية القبول أو تقديم معتقدات وأفكار أو هما معا كما هو الحال في النص الذي بين أيدينا، كما أجد نمطين اثنين للقيمة: (القيمة الوسيلة) (Instrumental Value) وتمثلها هنا (الشهادة) التي جاءت كوسيلة داعمة للطرح إزاء الفكرة التي تبنّاها الكاتب منذ أولى لقاءاته بالمتلقي عبر هذا النص، ليصل عن طريقها إلى القيمة الغاية (Terminal Value) التي قصد الكاتب إقرارها في ذهن المتلقي قبل مغادرته للنص وخلاصتها: "أن الشاعر يقول ما لا يفعل". على نحو ما مثلنا لها في الشكل السابق.

- الأسطورة:

هي عند أرسطو من الأمثلة المصطنعة، أو "المثل الخرافي"، وتأتي كذلك تأكيدا للطرح الجديد المراد اقتناع القاريء أو المحاجج به[٢]:

التمهيد: "في المعاصرين شبيه لأبي نواس ولكن في غرض آخر هو الغزل"

الأطروحة: "هذا نزار قباني يملأ دفاتر العشاق وغيرهم والمراهقين والمتصابين بما كتبه وما لم يكتبه"

الحجة (١): وهو ذو صورة شهريارية دنجوانية سبق أن كرَّسها هو نفسه حين قال قصيدته الشهيرة التي حملت اسم ديوانه "الرسم بالكلمات".

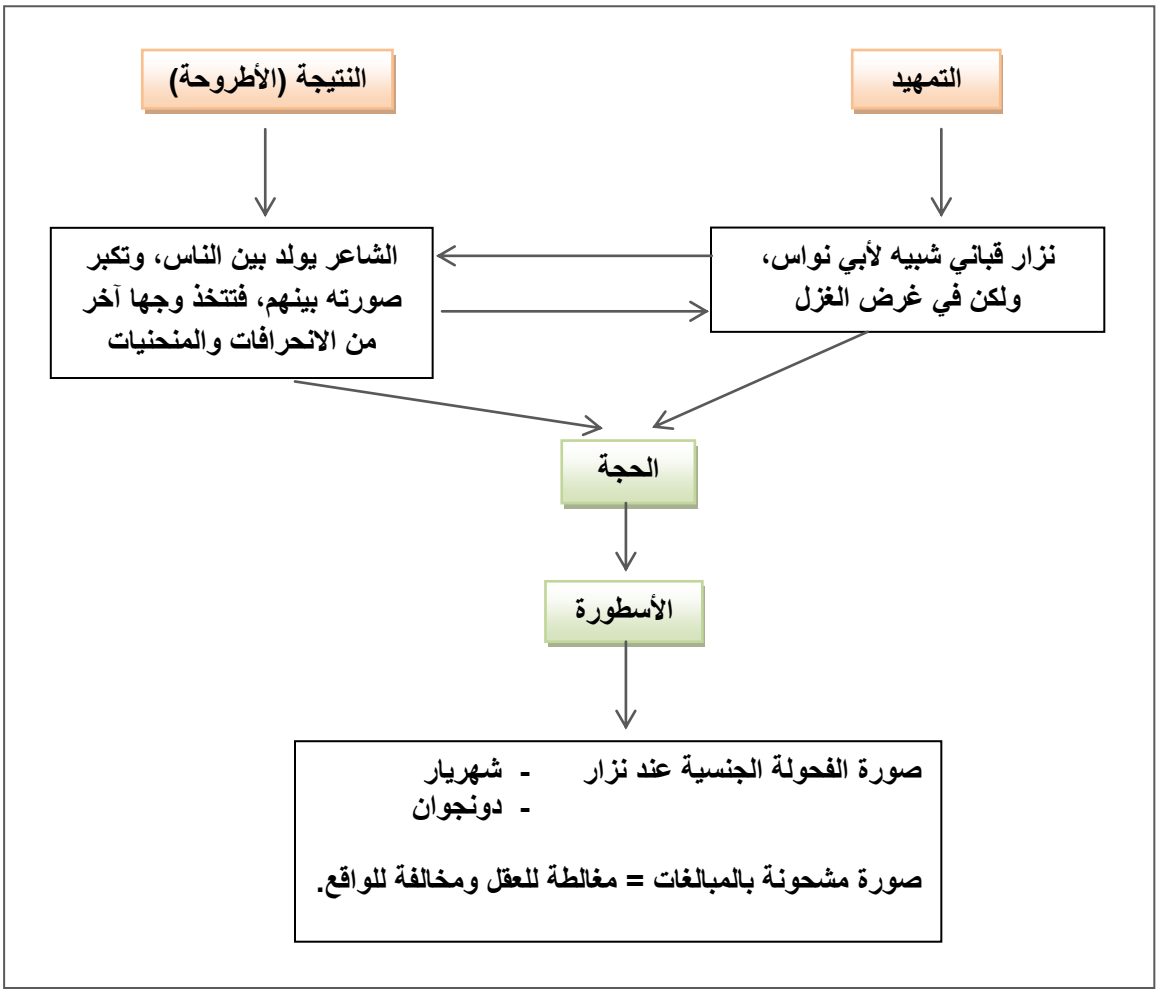
فالأسطورة هنا جاءت تفسيراً للتمهيد الذي جاء بمثابة النتيجة الأولى التي تحمل معنى عاماً مجملاً، احتج له الكاتب بمثال أسطوري ليفصِّل المعنى ويزيده وضوحا، فالأطروحة أو النتيجة تبين أن مدار الكلام حول المكانة التي احتلها نزار بين الشعب وفي ذاكرتهم، وهي مكانة

---

١) ينظر: د. عمارية حاكم: الخطاب الإقناعي في ضوء التواصل اللغوي، ص:١٩٣-١٩٤.
٢) ينظر: هاجر مدقن: الخطاب الحجاجي أنواعه وخصائصه، ص:٨٨

التبس فيها الواقع بالخيال، بشهادة من عاصره وعاشره بأنها صورة مجافية للواقع، وحاله في ذلك كحال شهريار في ألف ليلة وليلة، وما تناقله الناس من خبره بأنه كان ملكاً مزواجاً، يتزوج النساء بالليل، ويقتلهن في الصباح، ولهذا جعل الكاتب كلا الأسطورتين صفتين بارزتين لصورة نزار في الوجدان الشعبي.

فالأسطورة هنا جاءت كنوع من التمثيل توسّطت كحجة بين الناتج التمهيدي الأول، والطرح أي الناتج النهائي المعول عليه، فجاءت تختصر المعنيين التمهيدي والنهائي كما هو موضح هنا:



فضلاً على أن الكاتب جاء بهذه الأسطورة في سياق تقريب صورة أبي نواس في الذاكرة الشعبية، وفي محاولته لدحض هذه الصورة جاء بمثال آخر ـ فبالمثال يتضح المقال ـ وأضاف إلى ذلك أن اختاره من المعاصرين، أي ممن عاشره الناس وعاصروه، فلا يدع مجالاً للشك والريبة في صحة دعواه، لاسيما حين استدل في السياق ذاته بشهادة شهود عيان، وأهل الثقة.

من خلال الأمثلة السابقة أستنتج أن كل من الشاهد، والتمثيل، والأسطورة تتموضع بمثابة حجج صناعية جاهزة، والتي غالباً ما تؤدي وظيفة التدعيم، كونها "تكتسب قوتها من مصدرها ومن مصادقة الناس عليها وتواترها، كما تؤدي وظيفة إعادة التوازن بين المتكلم والمخاطب عندما يصيب عملية التخاطب خفوت في تفاعلها يعتقده المتكلم لدى انسياقه في طرح معنى معين، وكأنه يعترضه شك أو ظن أن راداً يرد قوله، أو سائلاً يسأله عن سببه، فيعود راجعاً إلى ما قدمه، فإما أن يؤكده أو يذكر سببه، أو يزيل الشك عنه. كما تؤدي هذه الحجج وكونها خاصية من خاصيات الخطاب الحجاجي البلاغي وظيفة الإمتاع إضافة إلى الوظائف السابقة، وذلك لورودها في قالب قصصي ينقذ الذهن من تعقيدات الطرح الجامدة إلى الأمثلة التي تصنع بدورها الإمتاع وهو طريق آخر للإقناع (غير المباشر) يحمل في صورته هذه كل أسباب صحَّة الطرح ومنطقية تقبله[1].

- الكناية:

الأطروحة: "في المعاصرين شبيه لأبي نواس ولكن في غرض آخر هو الغزل"

الحجة (١): هذا نزار قباني يملأ دفاتر العشاق وغيرهم والمراهقين والمتصابين بما كتبه وبما لم يكتبه.
الحجة (٢): وهو ذو صورة شهريارية دنجوانية.

فالحجة (٢) جاءت تحمل في طياتها طاقة حجاجية عالية تصلح لأن تكون أطروحة بحد ذاتها، فما هي سوى تأكيد للأطروحة التي تقدم بها الكاتب، أو النتيجة التي توصل إليها الكاتب، فعبر عن صورة الشاعر في وجدان الناس بأنه ذو صورة (شهريارية) فهذه الكلمة بحد ذاتها كفيلة باختصار وإيجاز ما أراد الكاتب التعبير عنه، فجاء بكلمة شهريارية، وهي كناية عن المبلغ الذي يبلغه الرجل في التغزل بالنساء ومجالستهن. فشهريار كما جاء في ألف ليلة وليلة هو رجل مزواج، يتزوج النساء بالليل، وفي اليوم الثاني يأمر بقتلهن، ثم أتبع هذه الصفة بصفة دنجوانية، وهي أيضا شخصية أسطورية، وهي كناية عن كثرة الإعجاب بالنساء والتغزل بهن.

ومن ذلك أيضا:

الأطروحة:"أبو نواس ونزار هما شاعران فصيحان شعبيان باقيان في الوجدان العام".

الحجة (١): فالأول مات منذ ألف عام والثاني بمقدوره أن يرافق أبا نواس في رحلته.

---

١) ينظر: هاجر مدقن: الخطاب الحجاجي أنواعه وخصائصه، ص:٧٠-٩٠.

الحجة (٢) إذا لم يطلع شاعر آخر ويحطم الرقم القياسي النزاري في وجدان الناس.

موطن الشاهد في قوله: "الرقم القياسي النزاري" فأصبح نزار رمزاً لا يضاهيه أحد في هذا الجانب، ولذا فقوله: "الرقم القياسي النزاري" هي كناية عن المبالغة وتجاوز الحد في التغزل بالنساء.

ومن ذلك أيضا:

<u>الأطروحة</u>: "أبو نواس ونزار شاعران يرشحان في الوجدان الشعبي العربي"

الحجة (١): وكل في مجال اختصاصه.
الحجة (٢): ولكن إذا كانت الصورة الفحولية لنزار غير صحيحة فهل تصح الصورة الكحولية لأبي نواس!؟

فموطن الشاهد في قوله: "الصورة الفحولية لنزار # والصورة الكحولية لأبي نواس، فالأولى كنى بها الكاتب عن الرجل إذا بلغ مبلغا عظيما من مصاحبة النساء، والثانية كنى بها عن الرجل الذي يبلغ مبلغاً عظيماً في تعاطيه للخمريات!

ومن الكنايات أيضاً :

<u>الأطروحة:</u> "وهكذا انحفرت صورة أبي نواس وانحرفت عند الناس".

الحجة (١): حتى عند الأجيال من الشعراء الذين ولدوا بعده.
الحجة (٢): وبعضهم أغرته السيرة النواسية، فجنح إلى تقليدها.
الحجة (٣): ولم يظفر إلا بحالة السُّكْر والمثليّة الجنسية وفشل في أن يكون شاعرا!

موطن الشاهد في الحجة (٣) في قوله: "السيرة النواسية" بحيث غدا أبو نواس يضرب بسيرته المثل في الخمر والمثلية؛ فأصبح مضرب المثل في هذا الشأن، وهي كناية عن الشاعر الذي يبالغ في شربه الخمر، والمثلية الجنسية، وقد جاء بها الكاتب لتقوية فكرته أو أطروحته التي تبنّاها في أول الأمر من الوقوف موقف المحامي عن شخص أبي نواس، وأن حياته الشخصانية هي شيء وحياته الشعرية شيء آخر، كما حاول الكاتب من خلال ذلك أن يقنع المتلقي بالنتيجة التي توصل إليها من أن معظم من أغرته سيرة أبي نواس التي انحفرت في مخيلة الشعب وعمد بعضهم إلى تقليدها، بقي في حدود تلك النشوتين ولم يفلح في أن يكون شاعرا.

اعتماد الأساليب الإنشائية:

تضطلع الأساليب الإنشائية بدور هام في العملية الحجاجية، إذ كثير ما تنبني الحجة بأسلوب إنشائيّ وكثير ما تعضد الأساليب الإنشائية حججا قائمة الذات بما توفره من إثارة وما تستدعيه من عواطف وأحاسيس ذلك أن الأساليب الإنشائية خلافا للخبرية لا تنقل واقعاً ولا تحكي حدثاً فلا تحتمل تبعاً لذلك صدقاً أو كذباً وإنما تثير المشاعر وتشحن من ثَّمة بطاقة حجاجية هامَّة؛ لأن إثارة المشاعر ركيزة كثيرا ما يقوم عليها الخطاب الحجاجي[1]، ومن هذه الأساليب أسلوب الاستفهام.

وقد تأتي الأساليب الإنشائية لغير غرضها الحقيقي، كما هو الحال في الأمثلة التي بين أيدينا، أجد أن الكاتب لجأ إليها كوسيلة لإقناع القارئ بفحوى دعواه، من ذلك:

الأطروحة: "أبو نواس معروف بأنه سكِّير ويسكن في منطقة واقعة بين نشوتين".

الحجة (١): والناس يتداولون قصصاً تجعلنا نشك في حياة أبي نواس برمتها!!!
الحجة (٢): حتى أنَّ المرء يتساءل هل ترك دِنّاً من دِنان الخمر أو قنينة واحدة لنُداماه؟؟
الحجة (٣): وكيف كان أبو نواس يجد الوقت ليتثقف ويقرأ أو ينحت الشعر؟!

وبهذا تتابع هذه السلسلة من الحجج؛ وهو في إثبات أطروحته لا يكتفِ بهذه السلسلة من الحجج، وإنما يردفها بحجج أخرى لا تقل عنها أهمية وتأثير وما سوقنا لهذه الحجج إلا لنثبت ما كنا في الحديث بصدده من أن الحجة قد تخرج في هيئة أسلوب إنشائي، كما هو الحال في الحجة (٢) فبعد أن استعرض الكاتب أطروحته وما استقر عليه أمر الشعب من صورة نمطية عن أبي نواس، جاء بحجة تفتح للمتلقي باب الشك في صحة هذه الصورة، وتثير داخلة فضول في الوقوف على صحة ما يدعيه ويتداوله الناس من قصص وحكايات، وأن مثل هذه القصص ـ كما يقول الكاتب ـ تجعلنا نشك في حياة أبي نواس برمتها!!! ولم يكتف الكاتب بفتح باب الشك عند متلقيه بل إنه أراد أن يشركه في تعجبه، وما يدور داخله من أسئلة، ولهذا لجأ إلى أسلوب هو أقوى وأرقى من سابقه حتى يغري المتلقي بمتابعته والجري خلف أفكاره، ولهذا جاء تعجبه واستنكاره على هيئة سؤال، كما هو في الحجة الثانية. بل إن هذه الحجة بحد ذاتها مثقلة بطاقة حجاجية كثيفة تتمثل بعدم اكتفاء الكاتب بأداة الاستفهام هل ليطرح استنكاره وتعجبه، وإنما سبقها بقوله: "حتى أنَّ المرء يتساءل..." وما ذلك إلا ليدلل ويؤكد أن ما يتناوله الناس من مبالغات وقصص عن أبي نواس كانت سبباً في الحفر في سيرة أبي نواس في رحلته

١) أ.د. سامية الدريدي: الحجاج في الشعر العربي، ص:١٣٩-١٤١.

للتنقيب عن الحقيقة، ولهذا نجده لجأ إلى روابط حجاجية، ليربط هذه الحجة بسابقتها، وسيرد الحديث عن هذه الروابط في ثنايا هذا البحث.

وفي الحجة (٣) نجده أيضا يطرح تعجبه أيضا عطفاً على ما سبق ولكن هذه المرة بأداة الاستفهام (كيف) ليستفهم من خلالها وباستنكار مريب عن ماهية هذا الوقت الذي يملكه أبو نواس في التوفيق بين حياته الإبداعية، وبين حياة الخمر والغلمان!!، لا سيما أن كل من حاول أن يحذو حذو أبي نواس في سيرته التي اختلقها الشعب، "لم يظفر إلا بحالة السكر والمثلية الجنسية، وفشل في أن يكون شاعراً!" كما يورد ذلك الكاتب في حجج لاحقة، ليقر بذلك النتيجة أو الفكرة والأطروحة التي تبناها في بادئ الأمر، وقد نجح إلى حد كبير في الوصول إلى غايته.

وفي موضع آخر، أجدُ الكاتب يطرح فكرة أخرى، ويناقشها مع قارئه أو متلقيه، كل ذلك من أجل أن يأخذ بيده وبفكره إلى تغيير هذه الصورة النمطية عن الشاعر مما ارتسم في مخيلة الشعب العربي، التغيير الذي يحدث به موقفا، بأن لا يركن القارئ العربي الواعي لمثل هذه القصص والمبالغات ويتناقلها أو يؤمن بها دون فحص وتمحيص، وهذا ما قصد إليه الكاتب، من خلال ما أجراه من سؤال وجواب، يقول في أطروحته:

<u>الأطروحة:</u> "واستمرت الصورة منتقلة من عصر إلى عصر"

الحجة (١): وكل جيل يوصي الجيل التالي، لا بنقل الصورة كما هي، ولكن بإضافة ما تيسر.

الحجة (٢): لا من الخيال فحسب، بل ومن الشعر الذي خجل صاحبه من مستواه الجمالي أو الأخلاقي.

الحجة: (٣): فنسبه بالإكراه والقسر لأبي نواس!

الحجة (٤): لماذا؟

الحجة (٥): لأن أبا نواس صار الحضن الأكبر والطراز الرفيع لمثل هذا الغرض الشعري.

الحجة (٦): وغدت كل قصيدة في الخمر ـ ومهما كان مستواها ـ تنسب إلى أبي نواس غصباً عنه.

الحجة (٧): وكل من كتب أبياتا في غلام نسبها إلى هذا الشاعر.

الحجة (٨): فلا يوجد مشجب أكثر تحملا من أبي نواس!

فكما هو واضح نجد الكاتب يطرح فكرة تناقل الصورة عبر العصور إلى أن وصلت إلينا بهذه الكيفية، فجاء الطرح بهذا التسلسل:

في الحجة (١)، كشف الكاتب عن هذه الصورة المتناقلة، وإنها لم تنقل كما هي، وإنما بإضافات ومبالغات، وفي الحجة (٢) فسَّر طبيعة هذه الإضافة، وإنها لم تكن سيرته هي التي طرقها الخيال فحسب، بل حتى حياته الإبداعية أصابتها هذه الإضافات، من خلال ما ينسب إليه من أشعار خجل أصحابها من مستواها الجمالي أو الأخلاقي، فنسبت إكراهاً وقسراً لأبي نواس، وهي حجة تقود القارئ إلى التعجب من جرّاء هذا الفعل، ليتساءل عن الدافع من وراء ذلك، وهذا ما عبرت عنه الحجة (٣) ذلك أن الكاتب بخبرته الواسعة وقدرته الفكرية، استشعر أن القارئ أو المتلقي قد يقف هنا ليستفهم فلا تمر عليه معلومة خطيرة كهذه مرور الكرام، ولذلك أعقبها باستفهام صريح في الحجة (٤) مما يؤكد أن الكاتب كان مدركاً جيداً لطبيعة المتلقي الذي يخاطبه ويشاركه فكره ـ وإن لم يصرح به ـ وإنما جاء به ضمنياً، يُلمح في التعبير عنه بـ "الذاكرة الشعبية" وهو القارئ العربي بكافة مستوياته الثقافية، وبهذا جاء الجواب صريحاً أيضاً في الحجة (٥)، ولأنه أجملَ الحديث في الحجة (٥) جاءت الحجتان: (٦) و (٧) تفصَّل طبيعة هذا الغرض الشعري، وأراد أن يختم هذه السلسلة من الحجج بما يبقى ويقر ويرسخ في أذهان الناس فوجد مراده في الاستعارة التي تحتل أعلى مراتب السلم الحجاجي، فاستعار صورة المشجب وكثرة ما يعلق عليه، لأبي نواس في كثرة ما ينسب إليه من قصص وأشعار مغالطة.

ولأن الكاتب كما سبق وذكرت فاهم لطبيعة المتلقي الذي يلقنه، لهذا جاءت الفقرة التالية بمثابة دعامة لما سبقها من حجج، بل أكاد أقول بأنها تكرار لما سبق، لولا أنه استدرك أمره هذا بإضافة كلمة شعاعية(*) ـ كما أسميها ـ وهي كلمة (يؤنسنه) وقد سبق الحديث عنها وما تحمله من طاقة حجاجية عالية.

وفي الفقرة الختامية والأخيرة أو السابعة ـ كما رمز إليها الكاتب ـ وظف الكاتب أيضا أسلوب الاستفهام ولكن هذه المرة على غير عادته، فبعد أن كان يستفهم ويجيب، ويتعجب ويفسر، لأنه كان يبرر فكرته، ويوضح خلاصة ما استنتجه، من خلال فحصه لسيرة الشاعر، أجده يختم أطروحته وهذه السلسلة المتتابعة من الحجج بتعجب، واستفهام حقيقي، ليترك المجال للمتلقي في الإجابة عنه، وبهذا يغادرنا بكل ثقة، بعد أن تأكد بأنه أحدث تغييراً في المتلقي، ليولد موقفاً فيما بعد، تماماً كمن استفرغ دلوه في زرع، ينتظر حصاده، ولو بعد حين.

---

*) "كلمة شعاعية" كثيرا ما أطلقُ هذه التسمية على بعض الكلمات الحجاجية، التي تحمل معان مكثفة تختصرها في كلمة أو لفظة واحدة.

- الإيجاز والإطناب:

الإيجاز: ويتمثل ذلك في قوله:

الأطروحة: "تكبر صورة الشاعر في حياته ولا تتوقف عن النموّ بعد رحيله الجسدي"

الحجة (١): فتحيا بسلام خاص.
الحجة (٢): وباستقلال تام عن حياته أو وفاته.
الحجة (٣): ولا تحتاج إلى دعم.

وهذه الحجج الثلاث تترجم إحداها الأخرى وتكمّلها، إلا أنه في كل واحدة منها اختصار لقول أو تفسير يطول معناه ويتشعب، فاختصر الكاتب على نفسه هذا، وأفسح المجال للقارئ في التوسعة وملء الفراغ بنفسه ليقنع نفسه بنفسه.

الإطناب: ومن الأمثلة الجلية على ذلك في النص الذي بين أيدينا نجدها في حديث الكاتب عن الشبه بين صورة أبي نواس وصورة نزار قباني في الوجدان الشعبي العربي:

الأطروحة: " في المعاصرين شبيه لأبي نواس ولكن في غرض آخر هو الغزل"

الحجة (١): هذا نزار قباني يملأ دفاتر العشاق وغيرهم والمراهقين والمتصابين بما كتبه وبما لم يكتبه.

الحجة (٢): وهو ذو صورة شهريارية دونجوانية سبق أن كرّسها هو نفسه حين قال قصيدته الشهيرة التي حملت اسم ديوانه "الرسم بالكلمات".

الحجة (٣): فمن يستطيع أن يمحو هذه الصورة من وجدان الناس؟

الحجة (٤): بخاصة إذا كان نزار نفسه هو من رسم صورته على هذا النحو: "ما ثَمَّ نهد أبيض أو أسود؛ إلا ومرّت فوقه عرباتي".

الحجة (٥): أو "فصّلت من جلد النساء عباءة؛ وبنيت أهراماً من الحلمات".

الحجة (٦): فأيّة صورة فَحْلَة كهذه مشحونة بالمبالغات التي لا يمكن تنفيذها إلاّ بصعوبة بالغة في مخابر الخدعة السينمائية في هوليوود؟

الحجة (٧): هذه الصورة جعلت الناس المعاصرين يظنون بنزار قباني ظنوناً شتّى تتعلق بالفحولة في معناها الجنسي.

الحجة (٨): والحال أن من عرف هذا الشاعر عن قرب ومن عاشره من معاصريه يسردون قصصاً مختلفة تماماً عن ادعاءات نزار نفسه وعن الصورة المجافية للواقع بعد أن انحفرت في وجدان الناس.

الحجة (٩): وهناك شهود عيان من أهل الثقة والشهادة بالحق ومن معاصري نزار ومعاشريه من النساء والرجال ومن أقاربه يروون حكايات وحوادث بسيطة عند نزار خلاصتها أنه رجل يتعرض للتحرش الجنسي من المرأة التي تحرش بها شعرياً.

فمن خلال المثال السابق أستنتج أن المحاج أطنب في عرض حججه ـ ولا يعاب ذلك على الكاتب ـ لا سيما وأنه لجأ إلى ذلك من أجل تفسير المعنى أو النتيجة التي توصل إليها حتى تستوفي أقصاها من الوضوح، ويزيد عليه توكيدا للطرح والفكرة وذلك من خلال الاستشهاد بصورة نزار قباني التي ترسخت في مخيلة الشعب من خلال مسيرته الشعرية، ولم يكتف الكاتب بذلك حتى لقب نزار بأنه ذو صورة شهيريارية ودونجوانية، وزاد على ذلك بأن ساق لنا مثالاً؛ ليؤكد ما كان يرمي إليه من فكر ومقصد من خلال قصيدة نزار الشهيرة والتي ذكر الكاتب اسمها صراحة "الرسم بالكلمات"، ثم أعقب ذلك باستفهام تعجبي قصد به أن يثير شكوك القارئ وفضوله واستغرابه، وأن يخلق داخله نوعاً من الاستغراب مثلما يعيشه الكاتب، كما وجدتُ ذلك في الحجة (٣) ثم أتبعها بكلمة "بخاصة" التي تترك انطباع لدى المتلقي بمدى ثقة الكاتب وقوة حجته فيما يرمي إليه من طرح وأن ما يسوقه بعد هذه الكلمة هي حقيقة أو حجة محضة وقد استعان الكاتب لإثبات ذلك من خلال اللجوء إلى الاقتباس من قصيدة نزار كما هو الحال في الحجتين: (٤) و (٥) وَ وظف بينهما أداة الربط (أو) وكأنه يوحي للمتلقي بأن مثال واحد من المثالين يكفي للاستشهاد وإثبات ما يرمي إليه، ثم عاد الكاتب ليتساءل مرة أخرى وكل ذلك حتى لا يبقي للمتلقي سؤال أو استفسار ومن ثَمَّ يرضخ المتلقي ويقتنع بأطروحة الكاتب فيستفهم متعجباً كيف يمكن لهذه الصورة المشحونة بالمبالغات أن تتحقق على أرض الواقع؟

ثم عادت نبرة الخطاب إلى صورتها الطبيعية والاعتيادية بعد أن ارتفعت حدة الخطاب في الحجج السابقة، فعاد الكاتب إلى تأكيد أطروحته بشيء من الهدوء كما بدأ في طرحه لفكرته أول الأمر فجاء قوله: " هذه الصورة جعلت الناس المعاصرين يظنون بنزار قباني ظنوناً شتّى تتعلق بالفحولة في معناها الجنسي". ثم جاء بحجة هي أقوى من سابقتها حين برهن على

صدق ما يرمي إليه ويؤكده من خلال ما يسرده عنه من عاشره ومن معاصريه من قصص مخالفة عن ادعاءات نزار، وهذا ما برهنت عليه الحجة رقم (٨) كما استعان الكاتب في الحجة (٩) بشهود عيان ثقة يروون حكايات وحوادث بسيطة عن نزار "خلاصتها أنه رجل خجول يتعرض للتحرش الجنسي من المرأة التي تحرش بها شعريا". وهي حجة مشابهة لسابقتها بل هي في رأيي تكرار لها وأكاد أقول بأنه تكرار مخل لولا التذييل الذي جاء به الكاتب في نهاية الفقرة فكانت إضافة للمكرر وخلاصة لما سبق طرحه بأن نزار في حقيقته كان مطلوباً لا طالباً.

السجع:

وهو من الجماليات البلاغية والمحسنات البديعية اللفظية التي تضفي نوعاً من التخفيف في استشفاف الحجاج، وتواتر الحجج الواحدة تلو الأخرى، لتزيد معناها قوة وثباتاً وجمالاً أمام المتلقي، ومن الأمثلة على ذلك:

الأطروحة: إن الشاعر ـ حتى وهو حي ـ لا يشارك في رسم صورته.

الحجة (١): هذا إذا لم تكن عدم استشارته مقصودة ومطلوبة.

الحجة (٢): فالصورة يرسمها الناس بألوان من الإثارة والتهويل ويلتبس فيها واقع عجيب بخيال مريب متنام عبرالأجيال.

كما نلمح صورة السجع أيضا بين (عاش# يعيش) في أطروحته التي يقول فيها: " أبو نواس هو الشاعر الذي عاش ويعيش رمزاً للشاعر السكِّير العربيد الغلماني".

الطباق: ومثاله:

الأطروحة: "تكبر صورة الشاعر في حياته ولا تتوقف عن النمو بعد رحيله الجسدي"

الحجة (١): فتحيا بسلام خاص وباستقلال تام عن حياته أو وفاته ولا تحتاج إلى دعم.

الحجة (٢): وهكذا فإن حياة الشاعر لا تقتصر على مروره في حياة ذات بداية ونهاية محدودتين في دفتر الولادات والوفيات لأن شعره له حياة أخرى مستقلة.

وحتى يتضح المثال أكثر نسوق مثالاً آخر:

الأطروحة: "بعبارة أخرى، وبلغة الرياضة وتحطيم الأرقام القياسية، فإن الشعراء قبل أبي نواس وبعده كانوا يسكرون ويقولون الشعر".

الحجة (١): ولكن السابقين كما اللاحقين، لم يخرجوا أبا نواس من وجدان الناس.

من خلال ما سقته من أمثله أجد أن كل حجة تحوي نقيضها، وهي بهذا تفسر المعنى المقصود وتكمّله، وفي هذا تعزيز للطرح وسد لطرق الإنكار من أوجه كثيرة.

الخصائص اللغوية في الخطاب الحجاجي "الشاعر في الذاكرة الشعبية"

الوسائل اللغوية في كل نص إقناعي هي سداه ولحمته، ولقد كانت اللغة هي الأداة المنطقية لنقل المعنى أو النتيجة في كل قياس منطقي، ولما كانت اللغة في الإقناع هي الوسيلة لفرض السلطة على الآخرين من نوع استدراجهم إلى الدعوى المعبّر عنها وإقناعهم بمصداقيتها، ومن أجل ذلك يمكن أن نفرِّق بين عدد من البنى اللّغوية التي يقبل وقوعها النص الإقناعي العربي، والتي تزوده بأدوات مهمة في الإقناع والاستمالة، مما يجعله مختلفاً ومنفرداً إلى حدّ ما عن غيره من أنواع النصوص الأخرى، وهذه الوسائل[١]:

- **توظيف التكرار في الحجاج:**

يضطلع أسلوب التكرار أو المعاودة ويسمى أيضا بالترديد أو الترداد، بدور حجاجي هام؛ ولهذا يعد رافداً أساسياً يرفد هذه الحجج أو البراهين التي يقدمها المتكلم لأطروحة ما؛ بمعنى أنه يوفر لها طاقة مضادة تحدث أثراً جليلاً في المتلقي وتساعد على نحو فعال في إقناعه أو حمله على الإذعان، ذلك أن التكرار يساعد أولاً على التبليغ والإفهام ويعين المتكلم ثانياً على ترسيخ الرّأي أو الفكرة في الأذهان فإذا ردد المحتج لفكرة حجة ما أدركت مراميها وبانت مقاصدها ورسخت في ذهن المتلقي، وإن ردد رابطاً حجاجياً أقام تناغما بيّنًا بين أجزاء الخطاب وأكد الوحدة بين الأقسام أو أوهم المتلقي بها[٢].

وإذا جئتُ إلى النص الذي بين يدي فأجد أن توظيف التكرار في الحجاج جاء على أنواع، منها:

التكرار اللفظي:

ويظهر ذلك جلياً في تكرار لفظة "شاعر" فهي بمثابة الخيط الذي يصل بين مكونات الخطاب ككل، وألمحها في أول العنوان، وهي كلمة نكرة لا تحيل إلى شاعر بعينه، حتى إذا ما

---

١) ينظر: د. عمارية: الخطاب الإقناعي في ضوء التواصل اللغوي، ص: ١٩٦

٢) ينظر: أ.د. سامية الدريدي: الحجاج في الشعر العربي، ص:١٦٨.

تجاوزت عتبة العنوان، ودخلت إلى سياق النص، وجدتها في أكثر من موضع، مما يدلل على أن هناك حقيقة أراد الكاتب أن يحقها حول هذا الشاعر الذي اكتفى بالإشارة إليه بلفظة "شاعر" ليدفع فضول القارئ لمعرفة هذا الشاعر؛ ولهذا جاء تكرار لفظة شاعر في الفقرتين الأولى والثانية كنوع من إثارة وجدان القارئ وفضوله لا سيما وأن الكاتب لم يصرح بعد باسمه:

- **العنوان وهو هنا بمثابة الأطروحة: "الشاعر في الذاكرة الشعبية"**

الفقرة (١): "حين يولد الشاعر بين الناس... وهكذا يتخذ وجه الشاعر انحرافات ومنحنيات. إن الشاعر – حتى وهو حي - لا يشارك في رسم صورته..."

الفقرة (٢): "تكبر صورة الشاعر في حياته... وهكذا فإن حياة الشاعر لا تقتصر على مروره في حياة ذات بداية ونهاية... ويخضع تكبير الصورة إلى قدرة الشاعر على الحياة خارج حياته..."

ولهذا فبعد أن تفطن الكاتب لما أحدثته هذه اللفظة من وقع في قلوب متلقيه وما تركه من أثر في الأسماع والأذهان، من تشويق وإثارة، ليخلق من هذا الشاعر لغزاً، أثار به فضول المتلقي في التعرف على هذا الشاعر، صرّح باسمه في الفقرة الثالثة كاشفاً عن هذا الشاعر وهو "أبو نواس".

على أننا نظفر بنوع ثانٍ من التكرار يتمثل في تكرار المعنى لا اللفظ، ولهذا ففي المثال السابق نجده بعد أن عمد إلى تكرير لفظة "شاعر" كرر هنا أيضاً ذات اللفظة كاشفاً عن ماهيتها، فالشاعر المقصود في أول الحديث "أبو نواس" ولهذا جاء التكرار هنا بهدف الإحالة إلى المرادف، فأبو نواس هو شاعر أيضا:

الفقرة (٣): "أبو نواس هو الشاعر الذي عاش ويعيش رمزاً للشاعر السكير... ولم تمحها صورة شاعر آخر رغم أن الشعراء لم يكفوا عن تناول الخمر ووصفه قبل أبي نواس وبعده بعبارة أخرى... فإن الشعراء قبل أبي نواس وبعده كانوا يسكرون... ولكن السابقين كما اللاحقين، لم يخرجوا أبا نواس من وجدان الناس. حتى صارت الخمريات غرضاً شعرياً، وعلامة تجارية... ينفرد بها أبو نواس دون غيره ".

والكلمات ذاتها وجدتها تتكرر بشكل واسع في جميع فقرات النص بلا استثناء، وربما كان هدف الكاتب من ذلك هو في سهولة إيصال الفكرة إلى ذهن المتلقي وتأكيدها في نفسه لا

سيما وأنه يخاطب متلق عام، يتمثل في الشعب العربي بمختلف طبقاته الثقافية، فصورة أبو نواس بهذه الكيفية هي صورة مترسخة في أذهان العامة بهذه النمذجة.

والتكرار قد يقع على مستوى اللفظ والمفرد أو غير ذلك؛ فيقع على مستوى الجمل، كما يقع على مستوى الفقرات أيضاً، ويهدف صاحبه من خلاله إثبات دعوى أو تبريرها، ومن أمثلة هذا النوع من التكرار، ما وجدته في الفقرة الأولى من اعتماد الكاتب على أسلوب التكرار فقدم لحديثه بمقدمة كشف فيها عن الفكرة أو الأطروحة التي تبنّاها الكاتب، والذي هو بصدد إثباتها من خلال التدعيم لها بأنواع شتّى من المبررات والمعطيات، ولهذا أجدُ أن:

الأطروحة: "حين يولد الشاعر بين الناس... يتخذ وجه الشاعر انحرافات ومنحنيات" في حين أن قوله في العبارة التي تليها: "إن الشاعر ... بخيال مريب عبر الأجيال" جاءت كتكرار قصد به الكاتب تأكيد المعنى في ذهن المتلقي، ولهذا أجد أن كلا العبارتين لهما نفس المعنى، إلا أن الأولى جاءت مجملة والأخرى جاءت تفصل الحديث.

وإذا انتقلنا إلى الفقرة (٢) أجد أن جميعها عبارة عن سلسلة متتابعة من الحجج تسير لصالح الفكرة أو الأطروحة ولهذا لا نكون مخطئين إذ قلنا إنها من حيث المعنى هي تكرار للفقرة الأولى، فلا نعثر على جديد فيها لولا أن الكاتب زاد على ذلك بأن صورة الشاعر لا تتوقف عن النمو بعد موته، وإنما تظل مستمرة حتى بعد رحيله الجسدي، وبرأيي أن الكاتب عمد إلى هذا التكرار المتتابع بهدف إقرار الفكرة أو الأطروحة وإثباتها في ذهن المتلقي، حتى إذا ما تأكد من ذلك عمد إلى تدعيم فكرته من خلال آليات متعددة، وهذا بالضبط ما وجدناه في الفقرة (٣)، والتي ابتدَأها الكاتب مباشرة بدعامة قوية متخذاً من الشاعر "أبي نواس" مثالاً يقيم عليه حجته، ويوضح من خلاله أطروحته، وما ذهب إليه في أول حديثه. وبهذا جاء هذا الدليل كشاهد على صدق أطروحته، ورغم أنه قدم هذا الشاهد إلا أنه تبعه بعبارة أخرى حاول فيها أن يقدم توضيحاً وتفسيراً أكثر للشاهد، وذلك بهدف إحداث أثر في المتلقي، يفضي إلى إحداث موقف أو تغيير في سلوكه.

كما جاءت الفقرة (٤) أيضا مبتدئة "بأبي نواس" عمد فيها الكاتب إلى التكرير بتغيير التركيب ليبرهن على دعواه، ولهذا نجده يؤكد الفكرة نفسها ولكن باستخدام حجج أقوى من سابقتها؛ إذ لجأ إلى الأساليب الإنشائية من خلال زعزعة إيمان القارئ بالصورة النمطية لأبي نواس من خلال تشكيكه في مصداقية ما يتناقله الناس عن أبي نواس، ولهذا جاء بأسلوب

الاستفهام لغرض الاستغراب والتعجب، كما عمد أيضا إلى أسلوب الاستعارة من أجل تقريب الصورة وتأكيدها في ذهن القارئ، وكلها دعائم وتبريرات تدعم الأطروحة.

وتتابع الفقرة (٥) أيضا دعائمها بتقديم نموذج آخر شبيه لأبي نواس وهو نزار قباني، وهو شاعر معاصر، وتعد هذه الفقرة برأيي هي أقوى أنواع الفقرات الواردة؛ وذلك لما حوته من طاقة إقناعية عالية، متخذة من اللغة المجازية إحدى وسائلها، ثم ما احتوته من أدلة وبراهين تتمثل في الشواهد الأدبية التي استشهد بها الكاتب.

أما الفقرة (٦) فقد جاءت عبارة عن مقارنة بين كلا الشاعرين والتي انتهت بالتشابه الكبير بين صورتيهما في وجدان الناس كل في مجال اختصاصه، على الرغم من فارق الفترة الزمنية بين الأول والثاني. كما ألمح أن الدعائم بدأت تخفت في هذه الفقرة بخلاف سابقتها التي بلغت مرحلة الذروة، وقد عمد الكاتب إلى ذلك بعد أن تأكد من التأثير على فكر القارئ، والوصول به إلى الغاية من الإقناع، وهو تغيير فكر المتلقي وسلوكه تجاه هذه الصورة ومن ثم إحداث موقف. وهذا ما حاوله الكاتب في الفقرة الأخيرة حين عمد إلى التصريح بمغالطة الصورة الفحولية لنزار، ثم أتبعها باستفهام استنكاري، استنكر الصورة الكحولية المتداولة عن أبي نواس ـ بعد أن استوفى الدعائم كاملة في تبرئة هذه الصورة الكحولية لأبي نواس، تاركاً الحكم للمتلقي، وهي أقوى إقناعا مما لو صرَّح بالحكم بنفسه.

ـ الروابط والعوامل الحجاجية:

لما كانت اللغة وظيفة حجاجية، وكانت التسلسلات الخطابية محددة بواسطة بنية الأقوال اللغوية وبواسطة العناصر والمواد التي تم تشغيلها، فقد اشتملت اللغات الطبيعية على مؤشرات لغوية خاصة بالحجاج. فاللغة العربية مثلاً تشتمل على عدد كبير من الروابط والعوامل الحجاجية التي لا يمكن تعريفها إلا بالإحالة إلى قيمتها الحجاجية، نذكر من هذه الأدوات: لكن، إذن، حتى، لا سيما، إذ، لأن، بما أن، مع ذلك، ربما، تقريباً، إنما، ما، إلا... وغيرها، ونقصد بالروابط الحجاجية هي التي تربط بين قولين، أو بين حجتين على الأصح (أو الأكثر)، وتسند لكل قول دوراً محدداً داخل الاستراتيجية الحجاجية العامة[١].

إن تقدير المتكلم أو المرسل لردود أفعال المخاطب أو المرسل إليه، يجعله يستنبط حججاً افتراضية بناء على ذلك التقدير، ولأن خطابه الحجاجي هذا يكون دوماً في مواجهة خطاب ضدي آخر (سواء كان طرحاً واقعاً وهو من ثَمَّ مرفوض، أو مقدّرٌ يتوقَّعه المتكلم ويفترض وجوده في

١) ينظر: أبو بكر العزاوي،: اللغة والحجاج، ص:٢٦- ٢٧.

ذهن المتلقي) فإنه يسهم في تحقيق النشاط التواصلي الذي قد تفرضه البنية اللغوية ذاتها، أو السياق النصي، وقد يتعين بطريقة مباشرة عن طريق الروابط الحجاجية[1].

وفي الخطاب الحجاجي الذي بين أيدينا يتوفرعلى مجموع روابط تنفرد كل منها بدلالتها وأثرها المتكوّن بين النتيجة (الطرح) والحجة:

- الفاء:

الأطروحة (النتيجة)	الروابط	الحجة
إن الشاعر - حتى وهو حي - لا يشارك في رسم صورته.	الفاء	- فالصورة يرسمها الناس بألوان من الإثارة والتهويل ويلتبس فيها واقع عجيب بخيال مريب متنام عبر الأجيال.
تكبر صورة الشاعر في حياته ولا تتوقف عن النمو بعد رحيله الجسدي.	الفاء	- فتحيا بسلام خاص وباستقلال تام عن حياته أو وفاته.

لحرف الفاء دلالات عديدة تختلف باختلاف تموضعها في الكلام، ففي هذين المثالين أجد أنها ساهمت إلى جانب الربط بين الحجة والنتيجة، التعليل والتفسير، بحيث نجدها تأتي مباشرة بعد الانتهاء من إلقاء النتيجة (الطرح)؛ لتحيل إلى ما يفسّره ويعلّل مضمونه من حجج.

- لأن:

الأطروحة (النتيجة)	الرابط	الحجة
وهكذا فإن حياة الشاعر لا تقتصر على مروره في حياة ذات بداية ونهاية محدودتين في دفتر الولادات والوفيات	لأن	شعره له حياة أخرى مستقلة.
واستمرت الصورة منتقلة من عصر إلى عصر وكل جيل يوصي الجيل التالي لا بنقل صورته كما هي، ولكن بإضافة ما تيسر لا من الخيال فحسب، بل ومن الشعر الذي خجل صاحبه من مستواه الجمالي أو الأخلاقي فنسبه بالإكراه والقسر لأبي نواس! لماذا؟	لأن	أبا نواس صار الحضن الأكبر والطراز الرفيع لمثل هذا الغرض الشعري.

١) ينظر: هاجر مدقن: الخطاب الحجاجي أنواعه وخصائصه، ص:١١٦.

تأتي "لأن" لغرض التفسير والتعليل، فتتموضع تماماً بعد إلقاء النتيجة أو الأطروحة، مرتبطة مباشرة بالحجج بما أنها هي ذاتها تفسيرات ومبررات لسلامة الطرح . ففي كلا المثالين جاءت كأداة ربط عليَّة واستنتاجية في الخطاب الحجاجي التداولي.

ومن الروابط الحجاجية التي شاع استعمالها في هذا النص "حتى" ولنأخذ الأمثلة التالية:

الأطروحة (النتيجة)	الحجج	الرابط	الحجة
١- حين يولد الشاعر بين الناس ويترعرع في حضن ذاكرتهم وإطارها، تكبر صورته في كل اتجاه	- وهكذا يتخذ وجها لشاعر انحرافات ومنحنيات.	حتى	إن الشاعر - حتى وهو حيّ - لا يشارك في رسم صورته.
٢- بعبارة أخرى وبلغة الرياضة وتحطيم الأرقام القياسية، فإن الشعراء قبل أبي نواس وبعده كانوا يسكرون ويقولون الشعر	ولكن السابقين كما اللاحقين، لم يخرجوا أبا نواس من وجدان الناس	حتى	حتى صارت الخمريات غرضاً شعرياً وعلامة تجارية حصريّة خاصة
٣-أبو نواس معروف بأنه سكير ويسكن في منطقة واقعة بين نشوتين.	والناس يتداولون قصصاً تجعلنا نشك في حياة أبي نواس برمتها!!!	حتى	حتى إن المرء يتساءل: هل ترك دِنَّاً من دِنان الخمر أو قنينة واحدة لنُدَامَاه؟
٤- فالصورة التي حشر في إطارها هي حانة لا يخرج منها إلا لملاقاة هارون الرشيد والعودة السريعة إلى خمّارة البلد حيث الندامى والغلمان	وهكذا انحفرت صورة أبي نواس وانحرفت عند الناس	حتى	حتى عند أجيال من الشعراء الذين ولدوا بعده.

يتعلق الأمر في هذه الأمثلة، بـ "حتى الحجاجية" فإذا أخذنا المثال الأول، فإن الرابط الحجاجي يربط بين حجتين لهما نفس التوجه الحجاجي: "صورة الشاعر في ذاكرة الناس" و" عدم مشاركة الشاعر في رسم هذه الصورة" وهما تخدمان نتيجة من قبيل: "يتخذ وجه الشاعر انحرافات ومنحنيات حتى في حياته" إلا أن الحجة الثانية "لا يشارك في رسم صورته" التي وردت بعد الرابط هي أقوى من الحجة التي قبلها، فجاءت لتكشف ما قد يقع من لبس للمتلقي فيظن أن هذه الصورة المشوهة للشاعر تنشأ بعد وفاته فجاء هذا الرابط كاستدراك لهذا

الفهم وتوضيح له من أن هذه الصورة المشوهة تكون حاضرة حتى في حياة الشاعر، وتظل يتناقلها الأجيال بخيال متنام عبر العصور.

والشيء نفسه ينطبق على المثال الثاني، فحتى هنا تربط بين حجج عديدة، وهي: "الشعراء قبل أبي نواس وبعده كانوا يسكرون ويقولون الشعر" و "الشعراء السابقين كما اللاحقين لم يخرجوا أبا نواس من وجدان الناس" و "صارت الخمريات غرضاً شعرياً وعلامة تجارية خاصة" وهي حجج تخدم نتيجة واحدة مفادها "أن أبا نواس حطم الرقم القياسي في السُّكْر وقول الشعر" وبهذا جاءت الحجة التي تلي الرابط هي الحجة الأقوى، فمعلوم أن أبا نواس ـ في وجدان الشعب ـ قد حطم الرقم القياسي في شربه للخمر، فغدت علامة تجارية حصرية لأبي نواس.

وهذا بطبيعة الحال يوافق الوصف الحجاجي لـ "حتى" والتي تستدعي أن تكون الحجج المربوطة بواسطتها تنتمي إلى فئة حجاجية واحدة، أي أنها تخدم نتيجة واحدة، ثم إن الحجة التي بعد "حتى" هي الأقوى وهو ما يقصده النحاة بقولهم أن يكون ما بعدها غاية لما قبلها، ولذلك فإن القول المشتمل على الأداة "حتى" لا يقبل الإبطال والتعارض الحجاجي كما هو الشأن في المثال (٣) نجد أن الحجة الواقعة بعد حتى في قوله: "حتى أن المرء يتساءل: هل ترك..." هي بعض مما قبلها "والناس يتداولون قصصاً تجعلنا نشك في حياة أبي نواس برمتها" أي هذه الاستفهامات هي بعض من كثير من الاستفهامات التي تتولد في نفس المرء كنتيجة لحالة الشك التي تنتابه إزاء هذه الصورة المترسخة في مخيلة الشعب، وقد جاء بسؤالين دون سواهما وذلك للتعظيم والتهويل، وإثارة الشعب إزاء ما يحملونه من صورة مغالطة لحياة أبي نواس.

كما قد تأتي الحجة التالية لـ "حتى الحجاجية" غاية لما قبلها، على نحو ما أجده في المثال (٤) فقوله "حتى عند أجيال من الشعراء الذين ولدوا بعده" جاءت كغاية ونتيجة لما قبلها؛ أي نتيجة لهذه الصورة المنحرفة لأبي نواس والمنحفرة في ذاكرة الشعب".

"بل" و "لكن":

وتستعمل كل من "بل" و "لكن" للحجاج وكذلك للإبطال، فالأداة "لكن" حال استعمالها في الحجاج تستلزم أمرين اثنين:

- أن يقدم المتكلم "أ" و "ب" باعتبارهما حجتين، الحجة الأولى موجهة نحو نتيجة معينة "ن" والحجة الثانية موجهة نحو النتيجة المضادة لها، أي "لا- ن"

- أن يقدم المتكلم الحجة الثانية باعتبارها الحجة الأقوى، وباعتبارها توجه القول أو الخطاب برمته[١].

والأمثلة أدناه توضح ذلك:

الأطروحة (النتيجة)	الحجة (١)	الرابط	الحجة (٢)
١- تحطيم الرقم القياسي في شرب الخمر	فإن الشعراء قبل أبي نواس وبعده كانوا يسكرون ويقولون الشعر	لكن	ولكن السابقين كما اللاحقين لم يخرجوا أبا نواس من وجدان الناس
٢- الصورة المشوهة لأبي نواس التي انحفرت في وجدان الناس	واستمرت الصورة منتقلة من عصر إلى عصر وكل جيل يوصي الجيل التالي، لا بنقل الصورة كما هي	لكن	ولكن بإضافة ما تيسّر لا من الخيال فحسب، بل من الشعر الذي خجل صاحبه من مستواه الجمالي أو الأخلاقي...
٣- أبو نواس صار الحضن الأكبر والطراز الرفيع لمثل هذا الغرض الشعري، فلا يوجد مشجب أكثر تحملا من أبي نواس	لقد غدا نموذجا للشاعر الذي رفض أن يموت في وجدان الناس	لكن	ولكن هذا الوجدان رفض أن يُنْصِف الشاعر أو يُوَنْسِنَه فرماه في إطار البطولة والطِّراز.
٤- أبو نواس ونزار شاعران يرشحان في الوجدان الشعبي العربي	وكل في مجال اختصاصه	لكن	ولكن إذا كانت الصورة الفحولية لنزار غير صحيحة فهل تصح الصورة الكحولية لأبي نواس!؟
استمرار انتقال صورة الشاعر من جيل إلى جيل عبر العصور	ولكن بإضافة ما تيسر لا من الخيال فحسب	بل	بل ومن الشعر الذي خجل صاحبه من مستواه الجمالي أو الأخلاقي فنسبه بالإكراه والقسر لأبي نواس

١) ينظر: أبو بكر العزاوي: اللغة والحجاج، ص:٥٧-٥٨.

فإذا عدت إلى المثال الأول، فسأجد أن "لكن" الواردة فيه هي "لكن الحجاجية" فهناك تعارض حجاجي بين ما يتقدم الرابط وما يتلوه فالحجة (١) موجهة لصالح نتيجة من قبيل "سيغيّر الناس الصورة المشوهة التي تناقلتها عن أبي نواس" إلا أن الحجة الثانية الواقعة بعد "لكن" تضمنت نتيجة مضادة للنتيجة السابقة، أي أنها تخدم نتيجة من نمط "لن يغيّروا هذه الصورة، ولن يُنصِفوا الشاعر".

والشيء نفسه نقوله عن المثال الثاني، فالحجة المتضمنة في القسم الأول موجهة لصالح نتيجة من نمط "استمرار الصورة المتناقلة عن الشاعر من جيل إلى جيل كما هي دون تزييف" لكن الواقع هو خلاف ذلك، فقد تناقل الناس هذه الصورة بعيدة عن الحقيقة بإضافة شيء إليها من خيالهم فضلاً عن الشعر الذي خجل صاحبه من مستواه الجمالي والأخلاقي فنسبه إلى الشاعر" وهذا ما أظهرته واستدركته الحجة (٢) الواقعة بعد لكن، والتي تخدم نتيجة مضادة للنتيجة الأولى.

وهكذا الحال أيضا بالنسبة إلى المثالين الثالث والرابع، أما فيما يتعلق بالأداة "بل" فهذا الرابط مثله مثل لكن يستعمل للإبطال والحجاج، وله حالان: أن يقع بعده مفرد أو يقع بعده جملة، وتبعاً لذلك يختلف معنى "بل" ففي المثال الذي بين أيدينا أجد أن "بل" هنا جاءت بمعنى الإضراب ؛ كون ما بعدها ليس مفردا، أي الإضراب على جهة الترك للانتقال من غرض إلى غرض آخر من غير إبطال، وبل الواردة في هذا المثال من النمط الحجاجي؛ كونها تقيم علاقة حجاجية مركبة من علاقتين حجاجيتين، الحجة الأولى جاءت تخدم نتيجة من قبيل "استمرار انتقال الصورة الخيالية لأبي نواس بين الناس" بينما جاءت الحجة الثانية الواقعة بعد بل تخدم نتيجة مضادة للأولى من نمط " الصورة الخيالية المتناقلة عن أبي نواس جعلت من الناس يضيفون أشعار خجل أصحابها من مستواها الأخلاقي والجمالي فنسبت إليه"؛ ولذلك هو لم يبطل الحجة الأولى بل تركها وزاد عليها مما جاء في الحجة الثانية.

طبيعة العلاقة القائمة بين الباث والمتلقي:

يمكننا من خلال دراستنا وتعمقنا في خصائص الخطاب الحجاجي "الشاعر في الذاكرة الشعبية" أن نلمح طبيعة العلاقة القائمة بين الباث والمتلقي، وبالتمعن في سمات هذا المقال، وما حظي به من صيغ وأساليب بلاغية مكثفة، أن أقر بمدى إمكانية الباث، وتمكنه من زمام اللغة، وسعيه إلى ترقيتها، وبلوغه مستوى عال في الإنشاء والتحليل الأدبي خاصة، ولهذا جاء هذا الخطاب متصفاً بقالب أو منهج أسلوبي منفرداً في الخلق والتعبير اللغوي، وهذا ما يؤكد

فعلاً ويعطي دلالة صادقة عن مدى الكفايات التي يتمتع بها الباث على مستويات عدة، ذلك أنه من خلال قراءاتي للموضوعات التي يطرحها هذا الكاتب في عموده، شدني الكاتب من خلال كتاباته، وكقارئة وبصدق أتحدث أنني لم تكن لي معرفة بهذا الكاتب ولم أقرأ له قبل هذا العمود، إلا أن قراءتي لعموده "عصفور من حبر" شدني بكتابته والمستوى الفكري الذي يكتب فيه، مما دفعني إلى محاولة التعرف على سيرته الأدبية، حتى عرفت عنه بأنه شاعر تونسي له من الإنجازات والإنتاج الأدبي الذي فاتني منه الكثير.

لقد كانت طبيعة العلاقة بين الباث والمتلقي كحال من يشد بين طرفي الحبل ليحظى بفكره وموقفه الصارم، فالباث هنا هو الكاتب "المنصف المزغني" بكل ما لديه من إمكانيات ومهارات لغوية بينما المتلقي هو الفرد العربي، أو ـ الشعب العربي برمته ـ بكل ما اختزنته ذاكرته من ثقافة أدبية وشعرية متناقلة، وقد حاولت منذ البداية أن أجعل نفسي موضع المتلقي الذي يتلقى فكر وأطروحة كهذه؛ لأعترف من خلالها على مدى قدرة الكاتب في تغيير موقفي إزاء هذه الصورة النمطية لأبي نواس.

لقد كان الكاتب يهدف إلى تأييد المتلقي (القارئ) في شأن القضية التي يطرحها، من خلال إشباع مشاعره وفكره معا، ليقبل القضية ويوافق على الفعل موضوع الخطاب، وهذا ما جعل من هذا الخطاب الحجاجي موجهاً إلى العقل والقلب معا، من خلال التبرير العقلي إضافة إلى الصور والمحسنات البيانية؛ على اعتبار أن هذه الصور والأساليب البلاغية تقنيات تستدعيها جمالية الإيصال والتلقي، لكنها غير قادرة على الصمود والتّماسك أمام نفاذ العقل وتوقد الشك إن لم تعزز بحجج عقلية قوية تعكس المعتقد وتمحو الريبة وتحقق الإقناع[1].

لقد ظهر الكاتب من خلال منبره هذا كالمدعي يرافع عن قضيته ويتهم الذاكرة الشعبية العربية ب "تشويهها لصورة الشاعر" بينما كقارئة ومتلقية، وكوني أحد هذه الذاكرات العربية المتهمة، جعلت من نفسي محاميةً لها، لقد كان اتهامه صريحاً حين فرد قضيته، وطرح تهمته في أن صورة الشاعر ـ حتى بعد رحيله ـ تكبر عبر الأجيال وتنمو في ذاكرة الناس بألوان من الإثارة والتهويل ويلتبس فيها واقع عجيب بخيال مريب. لقد كان الكاتب شديد الوضوح والاهتمام بفكرته وأطروحته التي جاء من أجلها، من خلال ما يقدمه من حجج وبراهين منطقية إنسانية تؤدي إلى التأثير والإقناع، على نحو ما نجده في سوقه لمثال أبي نواس، وكيف أقصته

---

١) ينظر: هاجر مدقن: الخطاب الحجاجي أنواعه وخصائصه ، ص:٧٢.

الذاكرة الشعبية، ورمته بشتى التهم المغالطة، فخرج لنا بهذه الصورة في محاولته الجادة لإنصاف الشاعر من هذه الصورة المغالطة.

لقد كان الكاتب مستحضراً في جميع زوايا هذا المقال المتلقي الذي هو بصدد توصيل فكرته إليه، وهو متلق ضمني، استطعت أن أستوحيه من إكثار الكاتب من عبارات مثل "فالصورة يرسمها الناس" وقوله: "وجدان الناس" وتكرارها في أكثر من موضع، كما نعثر أيضا على قوله: "الوجدان العام" مما يدعونا إلى استنتاج أنه يشير إشارة ضمنيه إلى المتلقي الذي قصده من خطابه هذا وهو المتلقي العربي.

كما استطاع الكاتب أن يراعي الخصائص النفسية لمتلقيه، فعمد إلى أساليب متنوعة من الإثارة والتشويق بهدف الإقناع، ولهذا اتسم أسلوبه بالجمال والبعد عن الغموض والتعقيد، ولهذا نجده يعمد إلى أسلوب التكرار، وأسلوب التمثيل والاستشهاد، والأساليب الإنشائية وهي حقيقة أساليب معقدة في جوهرها، لولا أن بساطة عرضها وتلقائية حركتها ونموها الطبيعي في المقال أبعدها عن دائرة الغموض من جهة والتكلف والابتذال من جهة أخرى.

وفي الختام يمكنني أن أقر بأن الكاتب استطاع بما اتسم به من صدق الإحساس وأصالته في التعبير عن ذاته أن يبرز وجهة نظره ويتبنَّاها ويتحمَّس لها ويدافع عنها، من خلال ميله إلى تفصيل المعاني وتفريعها وترتيبها بشكل منطقي على نحو ما وجدناه في ترقيمه للفقرات وتسلسل الحجج داخلها لصالح النتيجة العامة أو الأطروحة، ومن ثم إقناع المتلقي بوجهة نظره، وحمله إلى تغيير سلوكه.

ثانياً: عمود "قصة قصيرة" لمحمود الرحبي:

يعد عمود "قصة قصيرة" من الأعمدة المتحركة أو الثابتة المتغيرة، التي يتناوب على الكتابة فيها عدد من الأدباء والمهتمين بالشأن الأدبي لا سيما فن القصة، وفي هذا العدد (٩٤) مارس ٢٠١٣م، جاء العمود متميزا بهذه القصة للقاص العماني محمود الرحبي.

لم يكن اختياري لهذه القصة أو هذا العمود بشكل عام اعتباطياً أو من باب الصدفة، بل جاء عن قصد، وانتقاء مني على الرغم من أن المجلة تنشر في العدد الواحد أكثر من عمود بعنوان "قصة" أو "قصة قصيرة، ويعود سبب اختياري لهذا العمود عن غيره من الأعمدة ذات الصلة أو المشابهة، للأمور الآتية:

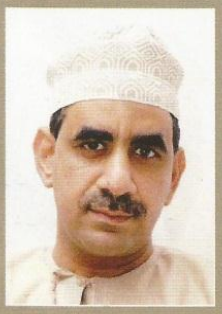
- العمود من ناحية شكلية يعد مادة خصبة للنقد والتحليل، ومعرفة مقوماته، وأدواته في الإقناع، وجذب القارئ.

- الصورة الصحفية (البورترية)- بحد ذاتها - كانت دافعاً لقراءتها، والوقوف عند بعض المنعطفات الخاصة بتحليل الصورة الشخصية للكاتب. وليس في ذلك خدش لشخص الكاتب، وإنما في الآلية التي التقطت بها الصورة.

- الصورة الفنية، وأجدها معبرة جداً عن موضوع ومضمون النص؛ فهي كفيلة بحد ذاتها في الكشف عن بعض سمات المضمون، إذا أحسن الناظر قراءتها وتأويلها.

- النص أو الخطاب، جاء ممتعاً، ومثيراً، بدءاً من أول كلمة في العنوان إلى آخر كلمة فيه، بل أيضا إلى الرمز أو الإشارة التي أومأ إليها الكاتب والمتمثلة في عنوان القصة "الفرو الأبيض" وما حملته من معان ودلالات كثيفة.

الفرو الأبيض



محمود الرحبي

سلطنة عمان

في دار الدباغة بفاس، بعد أن توارت الظهيرة، جلس البهلوي* ينكش بإحدى يديه أفكار الخسارة التي تراوده، وبيده الأخرى يدحرج ببطء خرزات مسبحته. وبينما هو كذلك، مر بجانبه شاب تتصنع عيناه أسئلة حائرة لا تقل شراسة عن التي يحسها البهلوي في خلوته.

تلفت الشاب وهو يجاهد أنْ يضمن بأنّ قسمات حيرته تصل كاملة إلى عيني البهلوي الذي كان يرمقه باستغراب هادئ، وقد أوقف سير خرزات المسبحة.

رفع الشاب رقبته وحكّ بضيق مصطنع الصفحة الملساء لخده، وحين اصطدمت عيناه بعيني البهلوي اقترب خفيفاً

- السلام عليك أيها البهلوي

-وعليكم السلام ورحمة الله.

- سمعت أنك أشهر باعة الجلود في فاس

-هذا ما يقوله الناس

- لن أطيل عليك، فأنا في عجلة، ما أريده فقط هو فرو ثعلب أبيض.

-فرو ثعلب أبيض؟ لم أسمع به، ويؤسفني أنْ أرد طلبك، لدي أنواع أخرى ادخل لترى.

- لا يا سيدي الحاج، طلبي هو فرو ثعلب أبيض، وسأشتريه منك بخمسة ملايين سنتيم، لقد طلبه مني رجل ثري، فلكي تستطيع زوجته أنْ تنجب له غلاماً لابد لها من أنْ تغطي وصفة الفقهاء بفرو ثعلب أبيض. أتركك الآن وسأعود إليك بعد جمعتين، ابحث عنه، وهذا نصف مليون سنتيم ضعه عندك كتأكيد على حسن نيتي، وحين أعود، وربما لن تتمكن من إيجاد الفرو، فعليك أنْ تعيد المبلغ إليّ، أنا أسمع عن كرم أخلاقك وأعرف أنك لن تلمس مالاً لا يخصك.

- اترك السر بيننا يا بني، وسيحل الله ما يشاء.

اختفى الشاب، بعد أنْ ترك ما يشبه اللكمة المباغتة في وجه البهلوي الذي تحولت أيامه بعد ذلك إلى سؤال مفتوح يطل على فراغ . ومثل لصقة القلق الأبدية ارتسمت في عينيه صورة البحث فوق الأكف والأكتاف للبشر الذين يمرون أمامه.

مرت أيام قبل أن يقفز البهلوي من مكمنه على صورة كتفٍ أبيض، ترك حانوته وخطا شارد الذهن وراء الكتف، وحين اقترب منه تملاه بمهل، ثم ربت عليه ليتحسسه، فانتبه صاحبه فجأة:

- لاتخف، لاتخف، أود أنْ أسألك فقط عن هذا الذي تحمله فوق كتفيك؟

- شيء يخصني وحدي، دعني وشأني

-أجبني فقط وسأتركك

- كما ترى بعينيك، فرو ثعلب

-فرو ثعلب أبيض؟

- نعم

أريده منك، سأعطيك ما تطلب فيه

- ليس للبيع، إني أتبرك به، وهو كما ترى نظيف لأنّ عنايتي به لا تتوقف

-بعه لي، سأعطيك ما تطلب

- لا يمكنني أنْ أبيعه، إنّ به سري وأجزاء طويلة من حياتي

-أيكفيك نصف مليون سنتيم؟

- ولا مئة مليون، اتركني يا سيدي الحاج وشأني

-مليون

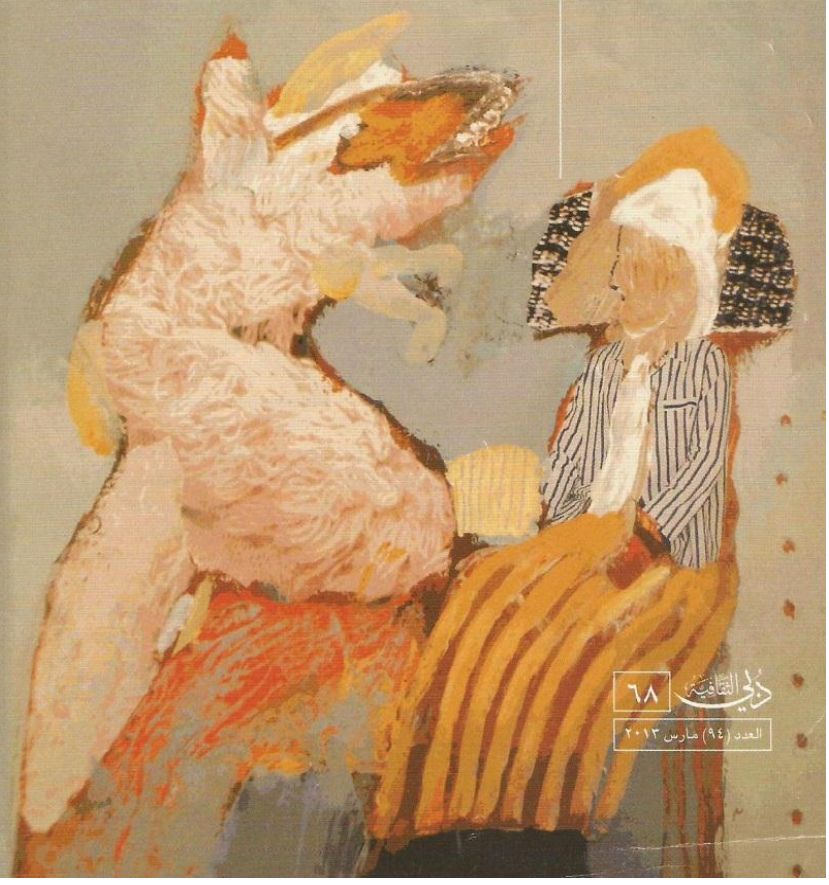
- أرجوك، قلت لك إنه ليس للبيع

-اني أحتاجه حقيقة، لا تجعلني أقف طويلاً يا بني

- إنْ ذكرت لي ثلاثة ملايين فربما سأوافق

-اتبعني الى حانوتي

ومنذ ذلك اليوم، والأشهر تمر أمام عيني البهلوي كعداد المسبحة البطيء بين أصابعه، وهو يرمق الوجوه تخطو أمامه ساهماً، دون أنْ يراها.



* بهلوي من «بهلاء»: مكان عماني هبط فيه أول مرة كما تحكي الأسطورة النبي سليمان في قيادة جيش من الجن، بحثاً عن أسقف الماء الخفية، وحين أمرهم بحفر الآلاف منها، انبثقت متدفقة، الأفلاج في عمان بأبنيتها المعقدة.◆

أولا: الآليات الحجاجية في العمود من ناحية الشكل:

ينقسم العمود إلى قسمين، أيمن وأيسر بواسطة خط عمودي (رأسي)، الأيمن: وقد خصص للعنوان الإشهاري(*) للعمود يليه أسفل منه الصورة الشخصية، ويحتل مساحة عرض صغيرة جداً في مقابل الجزء الأيسر من العمود، والذي يأخذ المساحة الأكبر منه، وهو مخصص للنص موضوع العمود وهي القصة، بالإضافة إلى الصورة الفنية، والتي تقع أسفل الصفحة، وتأخذ حيزاً مشتركاً بين قسمي العمود.

١- خلفية العمود: وتلعب دوراً هاماً في خلق الوحدة والاتزان داخل العمود، وذلك من خلال ألوانها، والذي يستحب أن تكون الدرجة اللونية فيه هادئة أو أخف قليلاً من الدرجات اللونية للوحدات الأخرى في العمود، ولا يفضل أن يكون الفارق كبيراً في الدرجات اللونية؛ لئلا يجذب هذا الفارق التركيز على وحدة معينة دون الأخريات أو يحجب عنها هذا الاهتمام، إلا إذا كانت للمحرر حاجة في نفسه من وراء فعل كهذا؛ كأن يثير فضول المتلقي أو يشد انتباهه تجاه زاوية معينة، لغرض إقناعي.

ولهذا أجد أن الخلفية هنا حققت هذه المطالب، واستوفت هذه الشروط، من خلال توظيفها للون الرمادي، وهو لون محايد، يتسم بالهدوء، ويوحي بالغموض، وهو أكثر الألوان خفة من بين مجموع الألوان المستعملة أو أقلها قيمة لونية، ولهذا استطاعت أن تبرز جميع الوحدات الشكلية الأخرى في العمود، بما فيه النص، الذي جاءت حروفه باللون الأبيض، وهو أعلى قيمة لونية من الرمادي.

٢- العنوان الإشهاري: أو الشكلي، كما يسمى أيضا "بالإشارة الشكلية" كونه يكشف عن شكل العمل الإبداعي أو نوع الجنس الأدبي كما هو الحال في هذا العمود "قصة قصيرة" وقد استطاع العنوان من خلال اسمه هذا "قصة قصيرة" أن يعلن ظهوره وسطوته على (المبدع/ المنتج) و(القارئ) فأما على الأول فمن حيث إنه صاحب الحظوة والصدارة في النص، إذ يتصدر الصفحة بالنسبة إلى النص وأما على الثاني فكونه يلقي بظلال سلطته على القارئ يفرض نفسه عليه، لأجل استئذانه في الدخول إلى عالم النص، فالعنوان لا يخرج إلا ليكشف عن نفسه أولاً، وليفصح عما في النص ثانياً، لذلك كان خروج العنوان وتشكله البصري والهندسي بهذه الطريقة، مدعاة لجذب القارئ، ودفعه لكشف مضامين هذه القصة، وقد جاء العنوان الإشهاري

---

*) يقال: صورة إشهارية، ومنها استوحيت الاسم ونسبته إلى العنوان أيضا، وذلك لأنه هو بمثابة اسم الشهرة للعمود، فبه يعرف، فيقال: عمود "قصة قصيرة" في مجلة "دبي الثقافية".

مكتوباً بالخط الفارسي، وهو من أجمل الخطوط العربية؛ لما يتمتع به من تنسيق وانحناء ورشاقة، كما تمتاز حروفه بالليونة والتي تبدو وكأنها تنحدر في اتجاه واحد، بالإضافة إلى التشكيل الذي أضفى لوناً من الزخرفة حول النص، كما خلق نوعاً من الالتفاف والترابط بينها. كما جاء نص العنوان مسطراً، وهي جميعها تقنيات تسهم بصورة مباشرة في جذب القارئ ودعوته للقراءة.

٣- الصورة الفوتوغرافية (بورترية):

تأتي أهمية هذه الصورة في إضافتها الكثير من المعاني للمادة المقدمة مما يكسبها مصداقية أكبر من خلال الحضور الرسمي للقاص، والذي يتمثل في صورته، كإثبات منه بحضوره الفعلي في النص.

ويُعد تصوير البورترية من المواضيع الأكثر تشويقاً في فن التصوير، ويطمع المصوِّر إلى إتقان هذا المجال الذي يعد من المجالات الخاصة بالمصور المحترف، ويعتمد نجاح البورترية إلى درجة كبيرة على أحسن وضع للشخص أمام الكاميرا، كما تلعب الإضاءة دوراً هاماً في هذا المجال، إلى جانب اختيار العدسة الملائمة والوضع المناسب للكاميرا[١].

إن مسألة تصوير الشخصية (portrait) مسألة تحتاج إلى خبرة أكثر مما تحتاج إلى ممارسة، حيث إن هذا المجال يرتبط بشكل أساسي بالجمال والحس، الذي يتعمق عند المصور من خلال التجارب والتطلعات والثقافة، فوجه الإنسان الذي يبدو للوهلة الأولى وجه مشابه للآلاف بل ولملايين الوجوه الأخرى من عين وفم وأنف وأذن، وهو متباين في تفاصيل كثيرة مع باقي الوجوه التي نشاهدها يومياً، بتفسير الوجه تظهر لنا المعالم واضحة ومختلفة تماماً، والتي حينما ننظر إليها من ناظور الكاميرا تظهر المعالم التي نراها بالعين البشرية مغايرة للمعالم التي تظهر في الناظور أو العدسة، فهناك كثير من التفاصيل والتضاريس في الوجه البشري تبدو مركزة وبارزة في الصورة الفوتوغرافية بشكل صريح حين ننظر إليها من الناظور[٢].

هناك أيضا علاقات مكانية للشخص الموجود التي تكون معه أو بجانبه أو خلفه فهي تشكل تأثيرات في غاية الأهمية، كما أن مكونات الوجه بحد ذاتها مختلفة من حيث النسب في الوجه الواحد ومختلفة فيما بين الوجوه الأخرى، فهناك جملة من العوامل الأساسية التي تدخل في كينونة الصورة الفوتوغرافية، هذه العوامل على المصور أن يدركها حق الإدراك لكي يتمكن

---

١) ينظر: د. خليل محمد الراتب: التصوير الصحفي، ص:١٦٠-١٦١.
٢) ينظر: نفسه، ص:١٦١-١٦٢.

من التصوير بنجاح، ويحقق درجة من القبول لدى الشخص ذاته، وكذلك تحقيق الإقناع[1]؛ ولأهمية هذه العوامل ودورها في العملية الحجاجية، فإنني عمدتُ هنا إلى إسقاط هذه العوامل على الصورة الصحفية التي بين يدي، لأتعرف من خلالها على مقدار تقيد الصورة بهذه العوامل، وما يترتب عليه في عملية التأثير في المتلقي وحمله إلى الإذعان، ومواصلة القراءة.

- وضع الشخص أمام الكاميرا: جاءت الصورة هنا نصفية، حيث ظهر فيها وجه القاص وجزء يسير من كتفه، بينما وقع التركيز البؤري على العينين، وهو عمل جيد؛ لأنه يوجد على العينين نقطة مضاءة إضاءة جيدة، فضلاً على أن عيني الإنسان هما أهم نقطتين في الوجه؛ ولذا كان توضيحهما وتركيز البؤرة عليهما من أهم ما يمكن.

- مسافة الصورة (عمق الصورة): تظهر هنا الصورة قريبة (متوسطة العمق) وهي من اللقطات الأكثر شيوعاً إعلامياً؛ ولهذا جاءت تسميتها "اللقطة الإعلامية" التي يظهر فيها الرأس والنصف الأعلى من الجسد(*).

- زاوية الصورة: تلعب الزاوية دوراً مهماً في إعطاء المتلقي أو الناظر انطباعاً ما لدى رؤيتها؛ ولذا كان لا بد للمصور أن يحسن اختيار الزاوية التي يلتقط منها الصورة، ذلك أن هناك من الزوايا ما تستخدم لإظهار الأعداد الضخمة جداً في المظاهرات أو ما شابه، فيما يعرف باللقطة العصفورية(**) ومن اللقطات أيضا ما تستخدم للإيحاء بتحقير ذلك الشخص(***) ومنها ما يستخدم لتعطي انطباعا بالفخامة والتعظيم(****).

---

١) ينظر: نفسه، ص:١٥٩-١٧٤.

*) ومن المسافات الأخرى للصورة الشخصية: (١) قريبة جدا: وهي اللقطة التي يظهر فيها النصف الأعلى من الوجه وبالأخص تعبيرات عيني الشخص. (٢) قريبة: وهي تظهر الوجه ومجمل الرأس. (٣) وسط: وقد سبق الحديث عنها. (٤): بعيدة: وتستخدم لتصوير الجسد والهالة المحيطة به من مكونات. (٤) بعيدة جدا: وهي تظهر الجسد والهالة المحيطة والخلفية البعيدة أيضا، وتستخدم أكثر في الأماكن السياحية. وتعد اللقطة المتوسطة، أكثر الأنواع استخداما، في حين يستخدم النوعين الأول والثاني في بعض الأحيان لإظهار تعبيرات وجه المسؤولين والرؤساء حين إلقاء الخطب، أو لإظهار المعاناة أو السرور على وجوه المواطنين في حدث ما. ينظر: نفسه، ص:١٤١-١٤٢.

**) اللقطة العصفورية: سميت كذلك لأنها تلتقط الصورة من أعلى كالطائر الذي ينظر للأرض من الأعلى، مثل التصوير من طائرة هليكوبتر، أو من فوق سطح بناية شاهقة. ينظر: نفسه، ص:١٤٢.

***) وتسمى باللقطة العلوية، وهي ليست بنفس ارتفاع الصورة العصفورية، ولكنها أيضا ليست بمستوى السطح، ويمكن أن نقول أنها تصنع مع الأرض زاوية بمقدار ٤٥درجة. ينظر: نفسه، ص:١٤٢.

أما فيما يتعلق بالصورة التي أمامنا، فمن الواضح أنها تنتمي إلى الزاوية أو "اللقطة المستوية" وهي التي تكون في مستوى عين الإنسان، فالكاميرا هنا ليست مرفوعة ولا منخفضة، ويمكن أن نصفها بالمحايدة، فهي لا تعطي المتلقي أي انطباع بالتحقير أو التعظيم، وإنما تتخذ موقفاً محايداً إزاء القاص؛ وقد يوحي للمتلقي بعدم شهرة القاص.

وجدير بالذكر أن الصورة لا تكون بعمق دون زاوية، أو زاوية دون عمق؛ لذا فإن المصور الناجح هو من يستطيع الدمج بين الاثنتين بالاختيار السليم بين العمق المطلوب والزاوية المطلوبة.

- الإضاءة: وللإضاءة أيضا دور فعال في عملية الإخراج المتقن للصورة، لذا على المصوِّر أن يتحاشى الإضاءة الشديدة والاستعانة عنها بالإضاءة اللطيفة، وفي هذه الصورة أجد أن درجة الإضاءة كانت عالية، فغابت معها بعض ملامح الصورة لا سيما الأطراف، وربما يعود هذا الأمر إلى الخلفية أيضا التي جاءت بلون مشع، بالإضافة إلى سطوع الإضاءة أيضاً، مما خلق نوعاً من الارتباك وعدم التوازن داخل الصورة، وبهذا غابت بعض الملامح.

- موقع الصورة من العمود: تحتل الصورة موقعاً مناسباً بين الوحدات الأخرى المكملة للعمود، فهي تقع في الحيز الأعلى من العمود على الجانب الأيمن منه، وأسفل العنوان الإشهاري.

- النسبة: جاء التركيز على العين بشكل أساس، بجعلها وسط الصورة، وهو توجه مناسب في وضع الصورة الشخصية لا سيما وإن القاص ينظر مباشرة صوب عدسة الكاميرا، وهو وضع قد لا ترتاح له عين الناظر، فيشعر بأن الصورة غير حقيقية بها شيء من التكلف والصنعة، وذلك لأنها ليست من قلب الموقف أو الحدث، وقد تُظهِر صاحب الصورة وكأنه غير مبال بالموضوع الذي يتحدث عنه ومهتم بالصورة الملتقطة، وبطبيعة الحال مثل هذا الأمر قد لا ينطبق على كل الأحوال؛ لأن هناك من الظروف والمواقف ما تتلاءم في أن يظهر المتحدث وهو ينظر للكاميرا، كما هو الحال في بورترية "محمود الرحبي" التي يظهر فيها استعداده للتصوير، كأن يعبر من خلال نظرته إلى عدسة الكاميرا عن امتنانه للمجلة أو الصحيفة، وربما هو يهدي صورته للمتلقي الذي يقرأ له، ولهذا جاءت الصورة تخلو من الحركة: كالإشارة باليد، أو زاوية نظر بعيدة، أو ابتسامة، أو حركة جسم جانبية، كما أنه لا يظهر أثر جلي للانفعال، وربما يعود ذلك

****) وتسمى باللقطة السفلية، وهي عكس العلوية تماما، حيث تكون الكاميرا في مستوى منخفض وترفع العدسة لأعلى بزاوية ٤٥ درجة، ولذلك فمعظم الصور الشخصية للرؤساء والزعماء تكون من هذه اللقطة. ينظر: نفسه، ص:١٤٢.

إلى أن النص أو الخطاب هو عبارة عن قصة، وليس مقال أو موضوع كخبر أو تحقيق يحتاج نقاش، أو ردة فعل من مقابل، فكأنه هنا جاء ليعرض قصته ويمضي.

- خلفية الصورة: تلعب الخلفية دوراً هاماً في تصوير البورترية؛ فوضعها ولونها ودرجة إضاءتها تؤثر تأثيراً كبيرا على مظاهر الصورة، ولا ينبغي أبدا أن تكون الخلفية مسيطرة لئلا تجذب الانتباه لذاتها، ويجب أن تكون مضاءة بما فيه الكفاية لتظهر الصورة بأحسن مظاهرها؛ ولا يعني ذلك أن تكون الإضاءة قوية، بل أخف قليلاً من درجة إضاءة الشخص حتى لا يمتزج الأمران، وهذا ما حصل في بورترية "محمود الرحبي" فقد جاءت إضاءة الخلفية أقوى من الشخص، وبهذا يقع التركيز على الخلفية على حساب الصورة، هذا بالإضافة إلى أن الإضاءة أو لون الخلفية وهو الأبيض طمس بعض ملامح الشخص، والمتمثل في (الكمة) ولم يراع الجانب اللوني للزي الذي جاء بألوان فاتحة أيضاً قريبة من اللون الأبيض مما أثر سلباً على الصورة. وعلى الرغم من أن لون الخلفية يتناسب ويتجانس مع الألوان الأخرى المستخدمة في وحدات العمود؛ إلا أننا يمكننا الاستعاضة عنه بلون آخر من المجموعة اللونية المستخدمة كأن تكون الخلفية باللون البني ذي الدرجة المتوسطة.

٥- التوقيع أو الإمضاء: ويأتي التوقيع أسفل الصورة مباشرة، وهو عبارة عن الاسم الثنائي للكاتب: (محمود الرحبي) يليه مباشرة أسفل منه، منشأ الكاتب: "سلطنة عمان"

البعد التواصلي في الصورة الفنية "الفرو الأبيض":

من خلال معطيات الصورة الفنية التي بين أيدينا، فإنني أتوقف عند الجانب التواصلي للصورة الفنية، ومدى قدرتها على تجسيد النص، داخل إطار العمود الواحد.

تحليل الصورة الفنية:

أولا: المقاربة الوصفية:

❖ الجانب التقني:

- اسم المرسل: مجلة دبي الثقافية، في عددها (٩٤) مارس ٢٠١٣م وكعادة المجلة فإنها تُسند هذا العمل إلى أحد رساميّها الثابتين في المجلة، وهما: (سهيل بدور) و (صدام الجميلي).

الرسالة:

- عنوان الرسالة: "الفرو الأبيض".

- تاريخ الرسالة: لقد تم تصميم هاته الصورة في شهر مارس من سنة ٢٠١٣م، والصادرة في مجلة دبي الثقافية، في عددها (٩٤).

- نوعها: تنتمي هذه الصورة إلى الصورة الفنية المرسومة بريشة أحد الفنانين.

محاور الرسالة:

- الرموز البصرية المتعلقة بالصورة: أو ما يسمّى بصورة الصورة، وهي عبارة عن صورة رجل يقتعد مقعدا، ويظهر من خلفه عدد مختلف من الأنسجة التي يتباين ألوانها بين البرتقالي، والبني، والأسود والأبيض، فتعطي انطباعاً للناظر بأن الرجل يعمل في النساجة ويقف أمام الرجل أو البهلوي - كما يسميه القاص - في القصة فرو ثعلب أبيض، ولا نكاد نستبين الصورة لولا ملامح وجه الثعلب الذي يظهر مكشرا بأنيابه صوب البهلوي، وعينه المفتوحة بدهاء ومكر.

- أما الرموز البصرية غير المتعلقة بالصورة: أو ما يسمى (صورة اللاصورة) فلا نعثر هنا على رسالة لغوية مصاحبة، سوى اسم المجلة ورقم الصفحة وعدد المجلة والتاريخ، وهي معلومات نجدها تتكرر في كل صفحة وعلى كل عدد والتي جاءت جميعها باللون الأبيض أسوة بغيرها من الرسائل اللغوية التي يحملها العمود. شملت الصورة على ألوان هادئة: درجات البني، واللون الأسود والأبيض، فيما جاء اللون البرتقالي والأصفر والأحمر وهي من الألوان الدافئة أو الساخنة في الصورة وقد أعطى هذا التداخل والامتزاج بين الألوان الهادئة والدافئة رونقاً جميلاً في الصورة على الرغم من سيطرة الألوان الدافئة ويأتي اللون البرتقالي في مقدمة هذه الألوان. وبهذا تحققت الوحدة الجمالية بانسجام الألوان وترابطها في العمود والمتمثل في لون خلفيته وهو الرمادي، الذي استطاع بحياديته أن يضم ويجمع هذه الكوكبة من الألوان المتفاوتة في درجاتها، وهو وضع يجذب العين ويلفتها أمام هذا التنوع اللوني.

ثانيا: المقاربة السيميولوجية وفيها:

التحليل الشكلي أو التقني للرسالة:

- المدونة الهندسية: جاءت الوحدات الشكلية للصورة الفنية دون أن توضع في إطار شكلي محدد، وبهذا جاءت الوحدات الشكلية واللونية موزعة إلى جانب بعضها دون أن يحدها حد، عدا

مساحة لونية فارغة من الكتابة حول الصورة، ولهذا جاءت الأشكال بارزة وواضحة الملامح، على خلفية باللون الرمادي، وهي خلفية العمود ككل.

التحليل الفوتوغرافي:

- التأطير: اعتمد مصمم الصورة على التدرج اللوني كبديل للإطار، معتمداً على اللون الرمادي، وهو لون العمود ككل؛ وبهذا برزت الأشكال بحيث تبدو وكأنها مجسمة أمام عين الرائي، بما يدفع لزيادة قوة النظر واتساعها.

- اختيار الزاوية: تكتمل زوايا النظر عندما ترتبط العين بالشيء المنظور له، وقد ركز الرسام هنا على زاوية النظر العلوية، وقد جاء وجه الثعلب وكأنه يخرج من الفرو، بعينه الماكرة، وأنيابه المكشرة وهي أكثر الزوايا لفتا للنظر، في حين جاءت زاوية النظر على البهلوي، وما ترك خلفه من كومة الأقمشة في المرتبة الثانية. وبهذاأستطيع القول إن زاوية النظر العلوية هي الزاوية المباشرة والملفتة لعين الناظر، أما الزاوية السفلية فقد كانت تخلو من الأشكال الواضحة عدا درجات لونية متباينة، ولهذا انصرفت عنها عين الرائي.

- حركة العين: تتجه حركة العين في هذه الصورة من الأعلى فالأسفل.

ثالثا: المقاربة الإيكونولوجية(*)، وتشمل:

- هوية الرسالة: كما سبق وذكرنا فإن هذه الصورة تنتمي إلى الصورة الفنية، المدعمة لنص العمود.

- معرفة المكان: استطاعت الصورة أن تحدد مكان الحدث، وهو حانوت البهلوي، وذلك من خلال جلسته على المصطبة، وخلفه كومة من الأقمشة.

رابعاً: نتائج التحليل:

جاءت الصورة معبرة جداً عن العنوان وأحداث القصة، بل استطاعت أن تمثل لحظة الإثارة في القصة أو العقدة وهي اللحظة التي جمعت البهلوي بالشاب الذي استطاع بدهائه أن يخدع البهلوي، ويرضخ عند طلبه، فكما هو ملاحظ عبرت الصورة عن هذا المشهد أو اللقطة من حيث اجتماع الشاب والذي رمز له الرسام بوجه الثعلب الذي يتدلى من الفرو، في حين ظهر

*) هي واحدة من مقاربات التحليل السيميولوجي للرسالة (صورة)، وتعتمد منهجيتها على توضيح خصائص الرمز في الصورة وتشرحها. للمزيد حول هذا هذا الموضوع، ينظر: د. سليم بتقة، سقوط الفن في العفن السياسي؛ مقاربة سيميولوجية لملصق فيلم سقوط الصقر الأسود، مجلة دليل الكاتب، www.dalilalkitab.net

البهلوي، وكأنه شخص ساذج مغلوب على أمره، وقد ظهرت ملامح الخسارة بادية عليه من خلال اختفاء ملامح الوجه بالإضافة إلى وضعية يده، وجلسته المتهالكة.

أما من الناحية اللونية، فقد استطاعت الألوان أن تخلق هذا الجو الساخن، من خلال سيطرة الألوان الساخنة على الصورة: (البرتقالي، والأصفر، والأحمر)، في حين جاء (الأبيض والأسود، والرمادي) وهي ألوان محايدة نوعاً ما بحيث يعتمد توظيفها على ما مزج معها أو شاركها من ألوان. وعلى الرغم من هذا الاختلاف في الدرجات اللونية، إلا أنها استطاعت أن تجذب القارئ وتثير فضوله وهو يشاهد الصورة فيدخل في عالم الصورة وتفاصيلها ومكنونات النص، والذي جاء ملوناً بالأبيض، وهو لون هادئ تستريح له العين، وناصع تتضح معه الرؤية، كما جاء اللون الرمادي مسيطراً على صفحة العمود وداخلاً في جميع تفاصيله بما يعطي المتلقي الحياد في الحكم على الأحبولة: الانتصار لسذاجة وضعف البهلوي أو تعظيم واستنكار فعل الشاب! وهذا فعلاً ما دلت عليه الخاتمة المفتوحة للقصة ليترك الكاتب الخيال للمتلقي في تأويل نهاية للقصة.

ثانيا: الخطاب الحجاجي التداولي في قصة "الفرو الأبيض"

أساليب القص:

يحدد الأسلوب السمات المميزة للشخصيات، ونوعية العلاقات التي تنشأ بينها، ولهذا يلجأ القاص إلى اللغة كوسيلة لنقل أحداث حكايته للآخرين، وقد تمثلت أساليب القص التي اجتهد فيها الراوي المبدع أن يقدمها للمتلقي الضمني في شكلين: الحوار، والسرد الحواري، دون أن يغفل عن الوصف بين الفينة والأخرى، على نحو ما يأتي ذكره بشيء من التفصيل:

الخصائص الحوارية للخطاب الحجاجي التداولي:

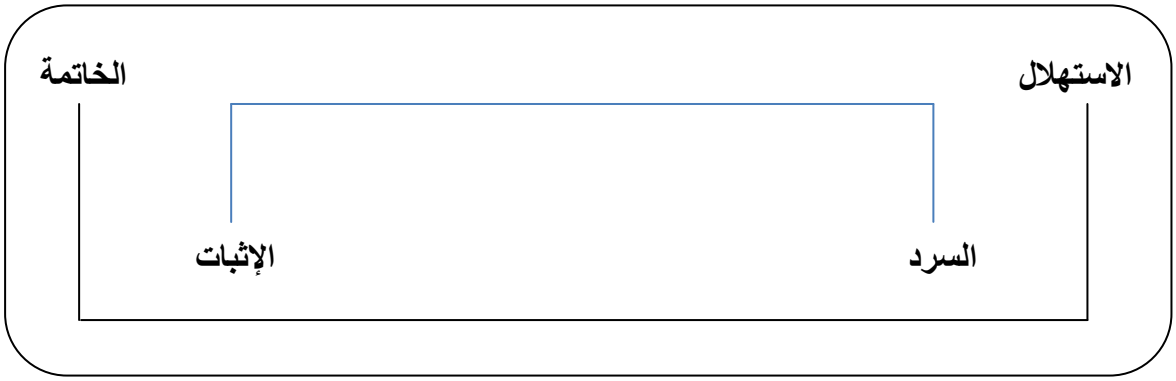
السرد الحواري:

ومن أمثلته في قصة "الفرو الأبيض" التي تعرض فكرة: "الخداع والسذاجة والطمع"

ويمكن تطبيق نموذج بارث "Barthes" [شكل:١] الذي يقسم الخطاب، أو نظام أجزاء الخطاب إلى عنصرين:

١- استدعاء الأحاسيس: وهو الجزء العاطفي الذي يضم (الاستهلال) و (الخاتمة) كجزئين خارجيين للخطاب.

٢- الدعوة إلى الدليل: وهو الجزء البرهاني الحجاجي ويضم (السرد؛ أي علاقة الأحداث) و (الإثبات؛ أي طرق الإقناع والأدلة)، وهما الجزءان اللذان يتوسطان الخطاب:



[شكل:١]

وتبتدي قصة "الفرو الأبيض" بجانب عاطفي تمهيدي يتضمن الأطروحة التي تشكل الاستهلال:

❖ الاستهلال:

الأطروحة: "في دار الدباغة بفاس، بعد أن توارت الظهيرة، جلس البهلوي ينكش بإحدى يديه أفكار الخسارة التي تراوده، وبيده الأخرى يدحرج ببطء خرزات مسبحته.

فكما هو ملاحظ ابتدأ الطرح بذكر المكان والزمان، والحالة النفسية للبهلوي. أستطيع القول إن القاص استطاع أن يضمن خاتمة القصة أو النتيجة في هذا التمهيد حين ذكر بصريح العبارة من أن أفكار الخسارة كانت تراود البهلوي، وهي الحالة ذاتها نجدها في نهاية القصة، فكما هو ملاحظ أن الاستهلال في هذه القصة يقود إلى النتيجة أو الخاتمة.

وبطبيعة الحال أن هذه الفكرة أو الطرح يستدعي الاحتجاج والبرهنة على صحتها وتواجدها، وحقيقة هذا الأمر، فالمتلقي لا يفهم طبيعة هذه الخسارة ومن هو هذا البهلوي، ومن هو السبب في خسارته، وهذا ما يفسِّره الجانب الحجاجي والذي يتمثل في:

❖ السرد، أو السرد الحواري:

في هذا العنصر يعمد القاص أو الروائي إلى:

- وصف أصحاب النوايا الحسنة (حال البهلوي): ويعمد إلى ذلك من خلال تبيين الهيئة التي كان عليها البهلوي، حين كان جالساً مستغرقاً في تفكير عميق حيث الخوف من المستقبل أي من المجهول، وبينما هو يقلب أفكار الخسارة التي تراوده، يدحرج في يده خرزات مسبحته. وقد استطاع القاص من خلال هذا الوصف أن يصور حالة الشرود الذهني والاستغراق التام، فيوحي بمقدار الصمت التام الذي خيَّم علي البهلوي.

- وصف أصحاب الخداع والمراوغة (حال الشاب): وهو شاب حذر ولبق، يمتاز بسرعة البديهة والقدرة على المراوغة، ويتضح ذلك من خلال تصنعه لحالة الاستغراب التي أبداها من طلب الرجل الثري - كما يدعي - وهو بذلك يحاول أن يُضفي على خدعته شيء من المصداقية كما يظهر ذلك أيضاً من خلال حرصه على أن تظهر قسمات حيرته إلى عيني البهلوي وكل ذلك من أجل أن تنطلي الحيلة على البهلوي، ثم تبع ذلك كله برفع رقبته، ليوحي رغم استغرابه بأنه ذو ثقة، وأردف ذلك بحكّ الصفحة الملساء لخده ليوحي بعدم المبالاة، أو ربما يؤكد ما هو بصدده من الحيرة والاستغراب، حتى إذا ما تأكد من إيصال أحاسيسه وانفعالاته، وقد تجسد ذلك في لحظة التقاء عينيه بعيني البهلوي واقترابه الخفيف منه ليكسب ثقته، بادره بطلب ما جاء لأجله.

الحوار أو الحوار السردي: ويتمثل في الحوار الذي دار بين البهلوي والشاب الذي بادره قائلاً:

- السلام عليك أيها البهلوي .

- وعليكم السلام ورحمة الله ..

- سمعت أنك أشهر باعة الجلود في فاس.

- هذا ما يقوله الناس..

- لن أطيل عليك، فأنا في عجلة، ما أريده فقط هو فرو ثعلب أبيض.

- فرو ثعلب أبيض؟ لم أسمع به، ويؤسفني أن أرد طلبك، لدي أنواع أخرى ادخل لترى.

- لا يا سيدي الحاج، طلبي هو فرو ثعلب أبيض، وسأشتريه منك بخمسة ملايين سنتيم، لقد طلبه مني رجل ثري، فلكي تستطيع زوجته أن تنجب له غلاماً لا بد لها من أن تغطي وصفة الفقهاء بفرو ثعلب أبيض. أتركك الآن وسأعود إليك بعد جمعتين، ابحث عنه، وهذا نصف مليون سنتيم ضعه عندك كتأكيد على حسن نيتي، وحين أعود، وربما لن تتمكن من إيجاد الفرو، فعليك أن تعيد المبلغ إليّ، أنا أسمع عن كرم أخلاقك وأعرف أنك لن تلمس مالاً لا يخصك.

- اترك السر بيننا يا بني، وسيحل الله ما يشاء.

انتهى الحوار بين البهلوي والشاب هنا، على أمل أن يعود الشاب لأخذ الفرو الأبيض من البهلوي في حالة استطاع البهلوي إيجاد فرو الثعلب، ليعلن بعد ذلك بداية أحداث أخرى ستنقلب فيها الأمور، وينعكس حال الاثنين، ليجد بعدها البهلوي نفسه أمام الخسارة وجها لوجه. ويتضح ذلك في الحوار الذي جمع البهلوي بالرجل صاحب الفرو الأبيض، فما إن رأى البهلوي الفرو على كتف أحد المارة، إلا قفز من مكانه شارد الذهن، تاركا خلفه حانوته متتبعا فرو الثعلب، حتى إذا ما اقترب منه جعل يربت عليه بيده ويتحسسه، فانتبه صاحب الفرو فجأة، ودار بينهما الحوار التالي:

- لا تخف، لا تخف، أود أن أسألك فقط عن هذا الذي تحمله فوق كتفيك؟

- شيء يخصني وحدي، دعني وشأني

- أجبني فقط وسأتركك

- كما ترى بعينيك، فرو ثعلب

- فرو ثعلب أبيض؟

- نعم

- أريده منك، سأعطيك ما تطلب فيه

- ليس للبيع، إني أتبرك به، وهو كما ترى نظيف لأنّ عنايتي به لا تتوقف

- بعه لي، سأعطيك ما تطلب

- لا يمكنني أنْ أبيعه، إنّ به سري وأجزاء طويلة من حياتي

- أيكفيك نصف مليون سنتيم؟

- ولا مئة مليون، اتركني يا سيدي الحاج.

- مليون .

- أرجوك قلت لك إنه ليس للبيع.

- إني أحتاجه حقيقة، لا تجعلني أقف طويلا يا بني.

- إنْ ذكرت لي ثلاثة ملايين فربما سأوافق.

- اتبعني إلى حانوتي.

ما ألاحظه هنا أن الحوار السردي، ينطبق على الطرح الذي بدأت به القصة، بل من الممكن عد هذا الحوار مثالاً عليها يقود إلى الخاتمة والنتيجة ذاتها.

❖ الإثبات:

كما ذكرتُ بأن السرد الحواري السابق يمكن عده مثالاً يثبت الأطروحة التي نحن بصددها، ويتجسد الإثبات في:

- محاولة البهلوي شراء الفرو من صاحبه والمساومة عليه بغال الثمن.

- رفض الرجل تعريض الفرو للبيع، وإنما أراد الاحتفاظ والتبرك به.

- مساومة البهلوي لصاحب الفرو، الذي بدوره كان يرفض المرة تلو الأخرى بهدف إقناع البهلوي بأهمية ومكانة هذا الفرو وأن به سر عظيم.

- زيادة شغف البهلوي لشراء الفرو من أجل أن تتم الصفقة بينه وبين الشاب صاحب الطلب، فجلس يلح على صاحب الفرو أن يبيعه إياه.

- موافقة صاحب الفرو بيعه، وتم البيع والشراء بينهما.

وفي هذا إثبات لمعنى الأطروحة المقتضي انطلاء الحيلة على البهلوي، وصدق حدس البهلوي بتحقق أفكار الخسارة التي كانت تراوده.

❖ الخاتمة:

أجد بعضها في الإثبات وبعضها الآخر في خاتمة القصة والتي تتمثل في لحظة انفراج العقدة، ذلك أنه ما إن تم البيع والشراء بين الطرفين، وذهابهما معاً إلى حانوت البهلوي لينقده المبلغ الذي رضيا به وهو (ثلاثة ملايين سنتيم) فحتى هذه اللحظة يبدو الأمر طبيعيا كأية عملية بيع وشراء تقع بين طرفين، وأنه لم يبق أمام البهلوي سوى انتظار الشاب الذي وعده بالمجيء بعد جمعتين، والذي وضع نصف مليون سنتيم كتأكيد على حسن نيته؛ إلا أن مجيء الخاتمة، والتي هي لحظة انفراج الأحداث وتبديد فضول المتلقي، في عدم مجيء الشاب والإيفاء بوعده، وبهذا انطلت الحيلة على البهلوي، وأصبحت أفكار الخسارة ماثلة أمام عينه وهو لا يكاد يرى وجوه المارة من حيرته.

ثالثا: بنية الشخصية ووظائفها السردية في قصة "الفرو الأبيض "للقاص محمود الرحبي

شغلت الشخصية في الخطاب السردي الحديث موقعاً مهماً في البحث النقدي المعاصر، بخاصة في توجهه السيميائي الذي عني بتوصيف البنى السردية الدالة، ولعل هذه الأهمية متأتية من كون العمل القصصي غير قادر على الاستواء بدون شخصيات تصنع أحداثه، ويعد فيليب هامون من أبرز من اهتم برصد حركة الشخصيات الفاعلة في النص السردي بعامة، من

خلال بحثه المهم "من أجل قانون سيميولوجي للشخصية" والذي عرّف فيه الشخصية بأنها عنصر سيميولوجي يمثل وحدة دلالية من خلال شكلها الفارغ الذي يقوم على الأوصاف والأفعال، ولا يكتمل بناؤها إلا بنهاية العمل القصصي الذي تظهر فيه[١].

وفي هذا الجانب أحاول الدخول إلى أغوار هذه الشخصيات المكونة للنص، وفي البداية يجدر بنا الوقوف والاقتراب من العنوان الذي يكشف لنا قصدية المؤلف والغرض الذي من أجله أنشأت هذه القصة.

- سيمياء العنوان:

العنوان كما سبق وذكرنا هو رسالة لغوية، تتصل لحظة ميلادها بحبل سري، يربطها بالنص لحظة الكتابة والقراءة معاً، فتكون للنص بمثابة الرأس من الجسد، نظراً إلى ما يتمتع به العنوان من خصائص تعبيرية وجمالية تتحكم في دلالية النص في التأويل الأدبي مثل بساطة العبارة وكثافة الدلالة، كذلك لما يحتله هذا الأخير من صدارة في الفضاء النصي للعمل الأدبي[٢]، فيتمتع بأولوية التلقي، وعليه تعهد مهمة متابعة المتلقي لأحداث القصة من غيرها.

عنوان النص السردي الذي بين أيدينا صيغ في كلمتين: الفرو الأبيض، وبهذا فإن العنوان كوحدة دلالية في هذا النص، يحيل منذ البدء إلى الثعلب، والذي يرمز بطبيعة الحال إلى المكر والخديعة والدهاء، وعند التمعن فيه أكثر، يقودنا مباشرة إلى المعنى العام الذي تتضمنه الرواية، وهو المكر والخداع والاحتيال.

- سيمياء الشخصيات:

إن الشخصية عنصر أساس من عناصر النص السردي، إذ إن سائر العناصر القصصية تنتظم انطلاقاً منها، فالنص الروائي نسيج لفظي على ورق يتألف تشابكه من تعانق لشخصيات عديدة تسند إليها أدوار وأفعال تقوم بإنجازها على مستوى النص، كما أراد لها المؤلف خالق النص الأول والذي يعود إليه الفضل في منح هذه الشخصيات علامات ومدلولات وكذلك أسماء وألقاب[٣].

---

١) ينظر: أ.د: نعمان بوقرة: الخطاب الأدبي ورهانات التأويل، ص:٣١٥-٣١٦.
٢) ينظر: نفسه، ص: ٣١٧.
٣) ينظر: نفسه، ص:٣٢١.

فكيان الشخصية أو بناؤها الدلالي لا يكتمل إلا في نهاية القصة، أي بانتهاء الأثر نفسه، كما إن الأسماء في النص السردي، قد تبعد عن أن تكون اعتباطية، بمعنى أن المؤلف يختارها عن قصد فيجعل لكل منها علاقة ما بدلالة الشخصية التي تحملها، وهي في ذلك كالاسم الشخصي لأي إنسان يسند إلى حامله في معظم الحالات عن تصور وتصميم مما يبقى في المحيط العائلي، وفي هذه القصة نجد ثلاث شخصيات بارزة تتجاذب أطراف الحوار، سواء كان لها تأثيرا إلى سير الأحداث سلبا أو إيجابا، ويلعب البهلوي دور الشخصية المحور في هذه القصة، وهو مدار الأحداث كلها، والملاحظ هنا أن القاص أشار إلى هذه الشخصية بلقبها دون أن نعرف اسمها الحقيقي، وهو ربما أراد القاص من ذلك أن يبين أن هذه الشخصية غريبة ليست من ذات المجتمع ولذلك كان يعرف بين الناس بـ "البهلوي" نسبة إلى بلدته "بهلاء" وهي عادة نجدها متفشية في كثير من المجتمعات، كأن يُنادى الغريب عن المدينة باسم مدينته وبه يشتهر، كما أن القاص لم يكن اختياره اعتباطياً حين عمد إلى اختيار شخصيته البارزة من بهلاء، وما عُرف عنها من حكايات السحر والدجل والشعوذة حتى وصلت إلى حد الخرافات والأساطير، أضف إلى ذلك أن القاص جعل من مدينة فاس المغربية، وبالتحديد دار الدباغة مدار الأحداث أوالفضاء المكاني الذي تدور فيه أحداث الواقعة، مع ما تشتهر به المدينة أيضا من سحر وشعوذة، لا تقل عن المدينة التي جاء منها البهلوي.

كما أجد القاص في آخر العمود يضع تعريفاً بسيطاً عن بلدة بهلاء: "مكان عماني هبط فيه أول مرة كما تحكي الأسطورة النبي سليمان في قيادة جيش من الجن، بحثا عن أسقف الماء الخفية، وحين أمرهم بحفر الآلاف منها، انبثقت متدفقة، الأفلاج في عمان بأبنيتها المعقدة". وقد استطاع القاص أن يستحضر مدينة فاس بتراثها العريق المعروف بالدباغة، فضلا على ظهورها في لسان أهلها، حين أجد كل من الشاب وصاحب الفرو ينادي البهلوي "بسيدي الحاج" وهي تسمية تتناسب وأهل فاس، في تسمية الشيخ الكبير في السن بهذا الاسم، فالملاحظ أن القاص حاول أن يكسي كل شخصية خلفيتها اللغوية والثقافية والاجتماعية، وقد نجح في ذلك إلى حد بعيد.

وتأتي الشخصية الثانية: الشاب، ولم يسمه القاص أيضاً، وإنما اكتفى بالإشارة إليه بالشاب، وهو كما يظهر من خلال القصة شخصية غامضة قلقة، مرتبكة، يظهر ذلك من خلال انفعالاته التي بدت في قسمات وجهه، والجدير بالذكر أن القاص لم يسند صراحة فعل الخيانة أو نقض الوعد للشاب، لكن المتلقي يفهم ذلك من خلال المعنى الضمني لخاتمة القصة.

أما الشخصية الثالثة: صاحب الفرو الأبيض، لم يوظف لها القاص اسم صريح، وإنما اكتفى للتعبير عنها بعدد من الإشارات: " صورة كتف أبيض"، وكذلك قوله: "الكتف" وقوله: "فانتبه صاحبه فجأة" قاصداً بذلك صاحب هذا الفرو. وهذه الشخصية كما تظهر من خلال القصة، واثقة من نفسها، معتدة برأيها، كما تظهر بمظهر المهتمة بالجانب المعنوي كحلول البركة عليها من جرّاء اقتنائها لهذا الفرو، بحيث لا تساوم فيه أحداً في البيع، وربما هذا ما ساعد ومهد للحيلة على حين غفلة من البهلوي.

وقد تحركت هذه الفواعل أو الشخصيات في القصة من خلال عدة علاقات، هي:

١- العرض والطلب: ويتضح ذلك في العلاقة التي جمعت البهلوي بالشاب، الذي قصد حانوت البهلوي لمعرفته المسبقة بأنه "أشهر باعة الجلود في فاس" كما يدعي، جاء يطلب من البهلوي فرو ثعلب أبيض، والذي بدوره قدم أسفه للشاب في عدم تواجد هذا النوع من الفراء لديه، فعرض عليه أن يدخل إلى الحانوت ليرى أصنافاً أخرى مما هو موجود. رفض الشاب عرض البهلوي وأصر على رغبته في اقتناء هذا الفراء بحجة أن رجلاً ثرياً طلبه منه لتغطي به زوجته وصفة الفقهاء؛ فتنجب له غلاماً، وهي حجة كفيلة بإثارة مشاعر البهلوي، لا سيما إذا كان الأمر يتعلق بالمرأة والرغبة في الإنجاب، وهنا قدم الشاب عرضه على البهلوي إن حصل على الفرو فإن الشاب سيشتريه منه بمبلغ (خمسة ملايين سنتيم) وهو مبلغ كفيل بإثارة لعاب البهلوي ليلهث وراء إيجاد هذا الفراء.

٢- علاقة البيع والشراء: التي جمعت البهلوي بصاحب الفرو، وتمت بعد المساومة بينهما على المبلغ، عملية البيع والشراء، والتي على إثرها نقد البهلوي صاحب الفراء (ثلاثة ملايين سنتيم) مقابل الفراء. وقد استطاع صاحب الفرو من خلال ما أبداه من امتعاض نتيجة تحسس البهلوي للفرو، ثم إشارته للبهلوي بأن أمر الفراء يخصه وحده، كما يتضح ذلك أيضا من خلال ما أبداه من ثقة عالية في أجوبته محاولا بذلك كسب ثقة البهلوي، ثم رفضه لعملية البيع، ورفضه المبلغ الذي عرضه البهلوي مقابل البيع وإنه لا يبيعه حتى بمائة مليون ورغبته في الاحتفاظ بالفرو للتبرك به، ففيه سره وأجزاء طويلة من حياته ـ كما يدَّعي ـ مما أغرى البهلوي به، فألح هو الآخر على عملية البيع، حتى تمت الصفقة بين الاثنين.

٣- الوعد ونقضه أو الأمانة والخيانة: يظهر ذلك في الوعد الذي قطعه الشاب على نفسه بالعودة إلى البهلوي بعد جمعتين ليأخذ الفرو في حالة حصول البهلوي عليه، وترك أمانة مقدارها (نصف مليون سنتيم) كتأكيد على حسن نيته بعد أن عمد إلى مدح البهلوي وأخلاقه

وأمانته وحفظه للسر، فأذعن له البهلوي تحت هذه المؤثرات، وقبل بالطلب. كما تتبدى صفة الإيفاء بالوعد لدى البهلوي الذي وفّى بعهده وحفظ السر وسعى في حاجة الشاب إلى أن حصل عليها من صاحب الفرو واشتراه منه بقيمة (ثلاثة ملايين سنتيم)، بينما تجلت الخيانة ونقض العهد في الشاب الذي لم يأتِ بعد جمعتين - كما ادعى - لأخذ الفرو، فخان العهد، وربما هو من دبَّر لصفقة البيع والشراء التي تمت فيما بعد بين البهلوي وصاحب الفرو، والتي أصبح البهلوي على أثرها يقلب كفيه على ما جرت به نفسه.

- بنية المكان:

يقوم المكان بدور أساس ومهم في الأعمال القصصية، فإذا كانت هذه الأخيرة نقلاً لأحداث وتصويراً لحالات ووضعيات تتعلق بعدد من الشخصيات، فإنه لا يعقل تصور هذه الأحداث دون إطارين: زماني، ومكاني، ومن ثم فإن تحليل أي أثر أدبي لا يمكن أن يهمل هذا العنصر، وبهذا سأحاول في هذا المجال أن أقف عند ملامح البنية المكانية (الزمان والمكان) ودورها في عملية الحجاج، وكيف عبَّر عنها المؤلف، وهل استطاع المكان أن يؤدي دوره الوظيفي في تطور الأحداث؟ وما مدى انعكاس البيئة المكانية على الشخصيات؟

إن أحداث القصة - كما هو واضح - تدور في دار الدباغة بمدينة فاس المغربية، أعرق حواضر المغرب، التي اشتهرت بهذه المهنة منذ ثلاثة قرون، مع ما عُرف عن بعض النساجين فيها وأصحاب هذه الدور من استغلالهم للناس، والاحتيال عليهم، هذا فضلاً عما عُرفت به المدينة من سحر ودجل وأساطير. وقد استطاعت شخصيات القصة التحرك في هذا الإطار المكاني بحرية تامة رغم الاختلاف بينها، فهناك البهلوي القادم من "بهلاء" وهو مكان لا يقل غموض عن سابقه، فقد هبط فيه النبي سليمان أول مرة - كما تحكي الأسطورة - في قيادة جيش من الجن بحثاً عن أسقف الماء الخفية. وما اتصف به هذا البهلوي من طيبته وحسن نواياه، وهي ربما سمة نجدها عند أهل هذه البلدة بعمان، وفي مقابل هذا البهلوي نجد الشاب العارف بالمدينة وأحوالها، وهو عارف أيضا بكرم البهلوي وحسن أخلاقه، فوجد الفرصة مواتية له في استغلاله والاحتيال عليه، فاستطاع من خلال ما اختلقه من قصة أن يؤثر على وجدان البهلوي ويقنعه بطلبه إلى أن يجد البهلوي نفسه أمام الخسارة المتوقعة، وهي نوع من الحيل التي يلجأ إليها بعض أفراد هذه المدينة لاستغلال أصحاب الحوانيت وكسب رزقهم منها.

فكما هو واضح استطاع القاص أن يحسن اختيار زاوية المكان، فجاءت القصة واقعية بعيدة عن الخيال، أما فيما يتعلق باختيار الإطار الزماني وهو بعد الظهيرة، وهو وقت العصر،

وهي أكثر أوقات النهار التي ينتشر فيه الناس للبيع والشراء، وتبلغ فيه حركة الناس وعمليات البيع والشراء ذروتها.

- الراوي في الخطاب السردي:

الراوي المقنع أو السارد الخارجي هو نمط يأتي من خارج الأحداث؛ ينقل الأحداث ويرويها ويعلق عليها. ويطور السرد ويملأ الفراغات ويربط بين الأحداث والشخصيات، ويكشف العوامل الداخلية للشخصيات الفاعلة في الأحداث، ويخرج ما تضمره نفوسها إلى الجهر والعلن. ويقوم بوظائف متعددة على مستوى البناء، مثل التنسيق وتوزيع الأدوار، ويعمل على توجيه النص توجيهاً محدداً، كما أنه ليس فاعلاً في الأحداث إلا على مستوى التأطير الخارجي للمرويات[١].

لقد ظهر الراوي هنا كالممثل المسرحي والسينمائي الذي يتقمص الأدوار ويعيشها عن طريق شخصياته، من أجل إقناع المتلقي بالمغزى من هذه القصة، فأجده يظهر في شخصية البهلوي، حين يصف بدقة وعناية حركاته وسكناته، وما يشغله من أفكار الخسارة التي تراوده، فاستطاع أن يقنعني كمتلقي بسمات البهلوي ومدى انطباقها عليه، كما أجده يظهر أيضاً في دهاء الشاب، وحالات القلق والتوجس التي تظهر في حركاته وتصرفاته، ثم أجده تارة في شخص صاحب الفراء وما يمتلكه من ثقة عالية واعتداد بنفسه وقراراته، وقد أجاد القاص أو الراوي هذه الأدوار جميعها، فلا نجد شخصية من شخصياته مستقلة عن تأثير الراوي، على نحو ما بيَّنا سابقاً، على الرغم من بعض سمات الغموض التي طفت على ملامح القصة، كعدم التصريح بذكر الأسماء، وإنما اكتفي بالإشارة إليها باللقب، وهو غموض محمود، يدفع من مقدار الجاذبية والتشوق لمتابعة أحداث القصة إلى نهايتها ومن ثَمَّ يرفع من حجاجية القصة. حتى أن قارئ النص يتبين له أن الراوي لم يكن في منأى عن أحداث القصة ومواقفها.

كما استطاع الراوي من خلال نصه أن يخلق له سلطة على القارئ، ويظهر ذلك في محاولته لجعل النص مفتوحا، بحيث يجبر القارئ على إتمام العناصر الناقصة في متوالية الخطاب بما في ذلك نهاية الصفقة بين البهلوي والشاب؟ وهل وفّى الشاب بوعده وجاء بعد جمعتين كما وعد ليأخذ الفرو؟ ولهذا نجد الراوي لم يصرّح بالخدعة أو الحيلة، حتى نعتقد أنه جعل للمتلقي حرية تأويل نهاية للقصة لولا القيد الذي حال دون هذه الحرية، وحصر النهاية في كونها خدعة واحتيال، وأن الشاب لم يفِ بوعده، ويتضح ذلك في إشارته إلى أنه " ومنذ ذلك

---

١) ينظر: أحمد او الطوف: بلاغة الخطاب الحكائي، ص:٢٣.

اليوم، والأشهر تمر أمام عيني البهلوي كعداد المسبحة البطيء بين أصابعه، وهو يرمق الوجوه تخطو أمامه ساهما، دون أن يراها" وهي نهاية تقودنا ـ بلا شك ـ إلى الأطروحة التي ابتدأ بها الراوي قصته، أي إلى الحيلة التي انطلت على البهلوي.

ـ الحجاج بالسخرية:

يعد الحوار مكوناً أساساً من مكونات السخرية والحجاج، فهو يسمح المجال لعرض الأفكار والحجج أو دحض أفكار الخصم، عبر تفخيخ الخطاب؛ ففي الحوار الذي جمع البهلوي بالشاب، أجد الشاب يستند إلى حجاج ساخر مفاده: "سمعت أنك أشهر باعة الجلود في فاس" وبهذا استطاع أن يكسب ود البهلوي، ليستمع إليه، ويمهد لما هو بصدده، ولهذا أجده في موضع يصرح بطلبه: "طلبي هو فرو ثعلب أبيض، وسأشتريه منك بخمسة ملايين سنتيم، لقد طلبه مني رجل ثري فلكي تستطيع زوجته أن تنجب له غلاماً لا بد لها من أن تغطي وصفة الفقهاء بفرو ثعلب أبيض" وبهذا الخطاب المفخخ، نجح الشاب في الإيقاع بالبهلوي واستدراجه إلى الرضوخ لطلبه والإذعان له، بل زاد على ذلك أن عمد إلى حجة أخرى لا تقل سخرية عن سابقاتها، حين ترك نصف مليون سنتيم عند البهلوي كتأكيد على حسن نيته كما يقول، وعند عودته بعد جمعتين فإنه يأتي لاسترجاع المبلغ من البهلوي في حالة لم يعثر الأخير على طلبه. وبهذا المال استطاع أن يقنعه بحسن نواياه، وزاد على ذلك أن عمد إلى السخرية بالمدح، فأشاد بأخلاق البهلوي وكرمه، وبأنه لا يمس مالا لا يخصه، ولم يجد البهلوي حيال هذه المغريات سوى الرضوخ والتسليم.

كما نعثر على هذا النوع من الحجاج أيضا في الحوار الذي جمع البهلوي بصاحب الفرو، وقد حاول فيها صاحب الفرو أن يبدي تحفظه وتمنعه عن بيع الفرو، والمغالاة في هذا الرفض حتى وصل به الحد إلى أن يرد على البهلوي عندما كان يتحسس الفراء بقوله: "شيء يخصني وحدي، دعني وشأني" مما أثار فضول البهلوي ورغبته الذي بدوره ألح على الرجل، والذي رد: "ليس للبيع، إني أتبرك به، وهو كما ترى نظيف لأن عنايتي به لا تتوقف. وتحت هذا الرفض والتمنع لم يزد البهلوي إلى رغبة ملحة في اقتناء الفراء بأي ثمن كان، وحين أيقن الرجل من أنه بلغ المراد بالتأثير على البهلوي، أراد أن يبرهن على أهمية هذا الفرو حين أردف قائلاً: "لا يمكنني أن أبيعه، إن به سري وأجزاء طويلة من حياتي" وبهذا انطلت الحيلة على البهلوي، الذي بادر بعرض نصف مليون سنتيم لشراء الفراء، عندها أيقن الرجل من سطوته وإحكام قبضته على البهلوي، فرد عليه بسخرية لاذعة مبدياً امتعاضه من إلحاح البهلوي: "ولا مئة مليون، اتركني يا سيدي الحاج وشأني" إلا إن مسلسل العرض والطلب والمساومة ما زالت

قائمة بينهما، فبدأ البهلوي برفع المبلغ إلى مليون، لكن الرجل لم يغير موقفه، إلا عندما تأكد من رغبة البهلوي في شراء الفرو بأي ثمن كان، وهذا ما كان يقصد إليه الرجل من خلال إبداؤه الامتناع تارة والسخرية تارة أخرى، وهو التأثير على البهلوي، إلى أن يصبح فريسة سهلة بتوريطه في هذه الصفقة، عندها قدم عرضه: "إن ذكرت لي ثلاثة ملايين فربما سأوافق" لقد استطاع الرجل من خلال العرض أن يقود البهلوي إلى التسليم والإذعان طوعاً، ودون أدنى تردد أو اعتراض منه لا سيما وإن مجي "ربما" من قِبَل صاحب الفرو في آخر الحوار أضفت معنى التقليل من إمكانية تحقق البيع، مما جعل البهلوي يسارع في إتمام الصفقة، خوفاً من أن يغيِّر صاحب الفرو رأيه، وتحت هذه المؤثرات جميعها لم يملك البهلوي حيالها إلا أن يرد سريعاً، بقوله: "اتبعني إلى حانوتي" فضلاً على التريث والرد بالموافقة أولاً.

ـ ثنائية الخدعة والمرأة:

لقد استطاع الراوي من خلال قصته أن يضفي لوناً آخراً من الحجاج يتعلق بالمرأة، كعادة المجتمعات الشرقية، وإيمانها بالخرافات والأساطير، ولهذا نجد الشاب يعمد إلى إقناع البهلوي بعرضه من خلال الخدعة والاحتيال، والتي ما كانت تأخذ موقعها من نفس البهلوي لولا عنصر المرأة، وحضوره في الحبكة القصصية، وقد جاء توظيف المرأة في الحجاج من خلال الفرو فحسب ادعاء الشاب أن رجلاً ثرياً طلب منه فرو أبيض لزوجته، فلكي تستطيع أن تنجب له غلاماً لا بد لها من أن تغطي وصفة الفقهاء بفرو ثعلب أبيض. وقصد الشاب بذلك إغواء البهلوي ليحمله على الموافقة على عرضه، وبهذا تمت الخدعة.

ثالثاً: عمود "شعر" لمؤيد الشيباني.

يأتي عمود "شعر" في مجلة دبي الثقافية كأحد الأعمدة المتغيرة التي يتناوب على الكتابة فيها نخبة متعددة من الشعراء، وفي هذا العدد من المجلة (٩٨) يوليو ٢٠١٣ كان الشاعر مؤيد الشيباني أحد الشعراء البارزين في هذا العمود، على مستوى القصيدة الحرة.

الصورة كمستند:

إن مصطلح المستند مبهم بعض الشيء، وهو يشير دون دقّة إضافية إلى كل نتاج أدبي بشري يهدف إلى حفظ المعلومات، وترسيخها في ذهن المتلقي وقد يكون هذا السند المادي لهذا الإنتاج البشري عبارة عن: نص مدون على ورقة، أو ملف إلكتروني أو صورة أو فيلم، وغيرها

من المستندات المادية الأخرى، ولا يهمني من أمر هذه المواد سوى الصورة كمستند[1]والتي تأتي لتعطي المتلقي معلومات وإشارات عن النص، كما تأتي أيضاً لتقنعه بفحوى النص، وهي عامل مساعد على فهمه، لا سيما في الصورة الفنية المصاحبة، كما قد تسهم الصورة الشخصية في تزويد المتلقي بالشكل الذي يكون عليه الكاتب، فهي بحد ذاتها يمكن عدها وثيقة على صحة نسبة النص لقائله.

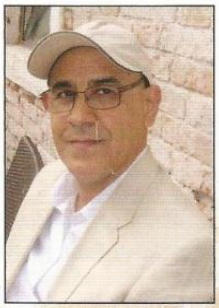
الصورة الفوتوغرافية:

حين ننظر إلى صورة الشاعر متصدرة الزاوية اليمنى من العمود، ندرك بأنها ما صممت عبثاً، وإنما تم إنتاجها قصداً، فهي مصممة ومعدة كي تنقل مدركات ومضامين وتأثيرات أولية، كما أنها مصدر حيوي للتأثيرات النفسية، فعلى سبيل المثال إذا افترضنا أن هذا العمود خلا من الصورة الشخصية للكاتب، وجيء بالنص دون الصورة، فإن العمود قد يقنع المتلقي إلى حدٍ ما، لكنه لا يستطيع إشباع فضول المتلقي ورغبته في التعرف على هذا الشاعر الذي يطل عليه عبر هذه النافذة كل أسبوع، أو كل شهر أو سنة، ومن ثَمَّ فإن مجيئها ومعرفة المتلقي بكاتبه المفضل، يجعله يسعى دائماً لاقتناء المجلة، لمتابعة ما يكتبه الكاتب أو الشاعر.

---

١) ينظر: جاك أومون، تر: ريتا خوري: الصورة، ص:٢٤٧.

حنين ...



مؤيد الشيباني*

* العراق

ما من حمامٍ طارَ إلا طرتُ.. أحدوهُ وأسبقهُ
وأمدّ أجنحتي، كمن يحنو على طيفٍ ليكملَهُ
ما من حمامٍ عاد إلا عدتُ أسألهُ
عمّن هناكَ وليتني.. يا ليتني معهُ
ما من حمامٍ غابَ إلا رحتُ أرقبهُ
لم يأتِ منذ الأمسِ، هل ضاعَ المدى
أم خانني؟
هذا الفضاءُ مسيجٌ بالليلِ
لا أحد يراني أو أراهُ
كأنني أعمى ووسعُ الكونِ محبسُهُ
ما من حمامٍ مرّ إلا متُّ شوقاً
كيف تتركني وحيداً يا حمامُ
خذني إلى صوتٍ بعيدٍ لست أعرفهُ
لكنه للآن يسمعني
وأراه في غبش المدى يلتمّ، هل للصوتِ رسمٌ واضحٌ ؟
ويمدّ لي يدهُ الحبيبةَ حين يعتركُ الظلامُ
ما من حمامٍ حطّ إلا رحتُ أبحثُ في صغائرِ ريشهِ
عن لمسةٍ تركتْ هواءَ من هناكَ
أشمهُ وألمّهُ
وأطيلُ صمتي خوفَ يسرقهُ الكلامُ
ما من حمامٍ قاذفتهُ الريحُ إلا حطّ في روحي
ونامَ بمأمنٍ، فأنا السلامُ
قلبي على كفي وأغنيتي صلاةٌ
يا حمامُ..

أولا: الآليات الحجاجية في العمود من ناحية الشكل:

ينقسم العمود إلى قسمين: أيمن وأيسر، ويشغل الجانب الأيمن الحيز الأصغر، والذي خصص للعنوان الإشهاري للعمود، والصورة، وتوقيع الكاتب، ومكان إقامته، بينما شغل الجانب الأيسر المساحة الأكبر، وهو مخصص للنص، بينما جاءت خلفية العمود عبارة عن صورة فنية معبرة لمضمون النص.

تفسير الصورة الشخصية:

إذا كانت الصورة تتضمن معنى ما، فيجب من ثَمَّ أن يقرأه المُرسَل إليه، أو المُشاهد. كما أنني ومن خلال التجربة المباشرة، لا أرى الصور بطريقة وحيدة، يُحدّدها كُليّاً جهاز الإدراك، بحيث لا أرى فيها إلا ما أستطيع فهمه. ومن ثَمَّ فإنّ الصور التي يتم إنتاجها في إطار مكاني أو زماني بعيد عن إطارنا، هي تلك التي تتطلّب أكثر قدرٍ مُمكن من التفسير. كما هو الحال في الصورة الشخصية للشاعر مؤيد الشيباني.

الوحدات الحركية في الصورة الشخصية:

- خلفية الصورة:

تلعب الخلفية دوراً هاماً في تصوير البورترية، فوضعها ولونها ودرجة إضاءتها تؤثر تأثيرا كبيرا على مظاهر الصورة ونجاحها، فيخلق فيها جواً من الحركة والإثارة يخرج بها من وضعها الصامت إلى الوضع الحركي، وعلى الرغم من أن الصورة تعتمد على بعض الأسس الثابتة، وهذا لا يعني أن تجاوز إحداها يلغي ميزة الصورة الناجحة والمثالية لا سيما إذا كانت الصورة تعج بالحركة، التي نلمسها من خلال تركيز المصور على أجسام عدة في اللوحة، فضلاً على تعابير وجه الشاعر وجسمه.

فقد استطاعت الصورة من خلال اختيار زاوية جانبية لالتقاط الصورة أن تقنع الناظر إليها بمدى الدقة التي تم بها التصوير، وأستطيع القول إن الشاعر من خلال صورته بدا واثقاً من نفسه إلى حد بعيد، ويظهر ذلك من خلال نظرته المباشرة على عدسة الكاميرا.

ومن خلال الصورة يمكنني أيضا أن أتبين الإطار المكاني للصورة فيما يعرف بموقع التصوير، والذي أضفى عمقاً وبعداً للصورة، وقد ظهر فيها الشاعر جالساً على أحد المقاعد، ومتكئاً على جدران أحد الدور المبنية من الطوب كخلفية للصورة، وإلى جانبه كرسي آخر

ويظهر في الخلفية أيضاً إلى جانب الجدار، جزء يسير من النافذة. والصورة بهذه الكيفية والخلفية جاءت متلائمة مع الصورة الفنية من جهة، ومع عنوان النص ومضمونه من جهة أخرى، وهو الحنين في ثنائية الذكر والأنثى.

بين الصورة والنص:

لقد كان اليونان في القرون الوسطى يعرفون أن جُدرانيات الكنائس يمكن أن تكون بمثابة "الكتاب المقدس" بالنسبة إلى الأميين، إلا أن هذا التعادل بقي غير متكافئ، فقد بقيت الصورة فيها خاضعة تماماً إلى النص، وحتى إلى النص الجامد بشكل خاص، والذي لا يمكن تغييره، وبالتالي لم تكُن الصورة نفسها تجلُب إلا المعلومات الموافقة لجدول سبق للنص أن وضعه. وعندما يتساءل ليسينغ (Lessing) (١٩٧٦م) وهو ممن واكبوا تأسيس ميدان علم الجمال الجديد، عن الفوارق بين الشعر والرَّسم، فهو يتناول هذا الموضوع تحديداً في مجال علم الجمال، من خلال الشعور الخاص الذي يعطيه كل من الصورة والكلمة. كما يلاحظ أن للرسم قوة تعبيرية ومثيرة نشعر بها بشكل فوري وسريع أكثر بالمقارنة مع الشعر، الذي يمر من خلال وساطة الكلمات، ولكن يمكن لهذه القوة أن ترتد عليهما، وذلك تحديداً عندما يكون الشعر قوياً في بعض الأحيان، والسؤال الذي نطرحه هنا، وعليه يكون مدار حديثنا عن الصورة والنص، هو: هل هذه الصورة تفوق النص قيمة على صعيد الإثارة والإقناع، أو تقل قيمة عنه[١] وما تأثير ذلك في حجاجية العمود؟

للإجابة عن هذا السؤال، كان لابد من أن أقف عند الصورة الفنية، وأعمد إلى تحليلها، ومنها أنتقل إلى النص، وأحاول الغوص في أعماقه، ومن ثَمَّ أجيب عما كنا بصدده من حديث.

لقد جاءت الصورة كما هو واضح في عمود "شعر" من مجلة دبي الثقافية، في عددها (٩٨) يوليو ٢٠١٣م، وقد جاءت كتعبير لمضمون النص المعد من قبل الشاعر، وهو الحنين في ثنائية الذكر والأنثى، ولأن الشاعر في نصه الشعري تحدث عن مدى الحنين الذي بلغه، بحيث جعل منه في حالة ترقب للحمام، ليحلق معها ويسابقها، ويمد جناحيه ليكمل طيفاً شده الحنين إليه. وقد جاءت الصورة تحمل صورتين: لذكر الحمام وأنثاه، وهما بمثابة المعادل الموضوعي، الذي أراده الشاعر ليعبر عن عاطفة الحنين داخله، والتي تتجلى في ثنائية الرجل والمرأة، لقد استطاعت الصورة بتفاصيلها أن تنقل لنا واقع النص وتجسده، فظهر فيها سرب الحمام وهو يحلق بعيداً في الفضاء الشاسع، والذي يراه الشاعر مظلماً ومشارفاً على الانتهاء، نتيجة ما

---

١) ينظر: جاك أومون، تر: ريتا خوري: الصورة، ص:٢٦٤-٢٦٥.

يعانيه من لوعة الفقد، والذي يظهر من خلال سيطرة اللون البني ودرجاته المتفاوتة، بالإضافة إلى اللون الأصفر الذي يتخلله لون بنفسجي، وهو لون الفجر أو وقت الغبش، والذي يظهر كبارقة أمل تعيد للشاعر حيوتيه وأمله في سماع صوت من يحنَّ إليه، كما نعثر في الصورة على سياج يحيط بأرض وسماء، وهو ما عبَّر عنه الشاعر بقوله: "هذا الفضاء مسيّج بالليل لا أحد يراني أو أراه". كما نلمح أيضاً في الصورة حمامتين بيضاويتين يحلق كل منهما بعكس اتجاه الآخر، وفي زاوية أخرى من الصورة نلمح سرب الحمام يحلق بعيدا، وهي ذاتها الصورة التي أراد الشاعر أن يفصح عنها حين قال: "ما من حمام غاب إلا رحتُ أرقبهُ لم يأتِ منذ الأمسِ، هل ضاعَ المدى أم خانني؟" في المقابل عبر الرسام عن غياب الحمام، باللون البني كمؤشر للبعد، والتحليق في الفضاء الشاسع.

كما تبدو ثنائية الذكر والأنثى واضحة في الصورة أيضاً، كل منهما في اتجاه، وهذا ما أراد الشاعر التعبير عنه في قصيدته، فهو يرى طيف من يحب، فتتولد لديه عاطفة الحنين، والملفت في هذه الثنائية هو طريقة رسم يد الرجل والمرأة، حيث تبدو كجناحي حمام ممدودين، وهذا ما عبَّر عنه الشاعر بكلماته: "وأمدّ أجنحتي، كمن يحنو على طيف ليكملَهُ".

ثانيا: البعد الحجاجي في الخطاب الشعري:

إن هذا النص بوصفه خطاب متلفظ به، يفترض متكلماً ومستمعاً تتوافر فيه قصدية التأثير بوجه من الوجوه، وهذا ما حققته القصيدة من خلال مستوياتها الثلاثة مستوى اللغة، والبلاغة، والموسيقى، ونبدأ دراستنا هذه عند أولى محطات القصيدة، وهي العنوان أو النص الموازي

النص والنص الموازي:

إن علاقة العنوان بالنص على ما فيه من تكامل وتوافق تحيل إلى الريبة، وتنفتح على تعدد التأويل فالعنوان يخفي النص، فأجد النص نفسه حيال ذلك مجبراً على استعمال طاقته الكامنة لقراءة العنوان، ذلك أنه أول عتبة يطؤها القارئ مستدرجا إياه إلى شتّى ألوان الغواية التأويلية. إن موضوع النص الذي بين أيدينا "حنين..." ولهذا جاءت القصيدة كلها تعبر عن الحنين، وما يكابده الشاعر جرَّاء هذا الفقد، ولهذا جاء العنوان كغاية أو نتيجة، بينما جاء النص بمثابة حجج متتابعة، تفضي جميعها إلى الأطروحة الأولى أو النتيجة (الحنين).

وسائل الإثارة والتأثير في النص:

من خلال تمعنا في النص الذي بين أيدينا، أجد الشاعر يعمد إلى عدد من الوسائل لإثارة المتلقي والتأثير فيه، والتي من الممكن إجمالها في المستويات الآتية:

❖ مستوى اللغة:

نهتم في هذا المستوى بالاختيارات اللفظية والتركيبية التي يعمد إليها الشاعر لغاية حجاجية فيحلّ اللفظ المحدد مكانا معيّنا ليقود المتلقي إلى غاية ما ويعتمد تركيباً دون آخر ليقنعه بأمر ذي علاقة وطيدة بالخطاب في كلّيته، لا سيما وإن كنّا قد بينّا أنّ "الانتقاء" قانون حجاجي عام يعني الاختيار الدقيق والواعي لدقائق الخطاب بهدف تبليغ المقصد وما ترمي إليه النفس[١].

وقد وقفنا على هذه الظاهرة اللغوية ـ حسن انتقاء الألفاظ لغاية حجاجية ـ في القصيدة التي بين أيدينا، والتي استفتحت بعنوانها "حنين" فيما جاءت الأبيات تساند الشاعر في إفصاحه عن هذا الشعور، وإيصاله إلى ذهن المتلقي، ولهذا نجد الشاعر حين أراد أن يعبر عن مدى ما يكابده من شوق وحنين من جرَّاء فقد وغياب من يحب، أصبح الفضاء عنده كله ليل طويل لا يأتيه النهار، فكأن هذا الفضاء مضروبا حوله سياج من ليل؛ ولهذا نجد الشاعر يقول: "هذا الفضاء مسيَّج بالليل". فكلمة "مسيَّج" وحدها كفيلة بالوقوف عندها وتأملها، لما توحي إليه من دقة في التعبير، وحسن انتقاء الشاعر لها لتحل هذا الموضع المناسب.

وجدير بالذكر أن الكلمة رغم ما تحويه من طاقة حجاجية نفاذة إلا إنها غير قادرة وحدها على آداء المعنى، وتوصيله إلى ذهن المتلقي، وهنا يأتي دور السياق في إبرازها وإيضاحها؛ ذلك أن اختيارات الشاعر اللغوية لا تنحصر في الألفاظ فحسب، بل تتعدى ذلك إلى التراكيب إذ من شأن التركيب الجيد الملائم للمعنى أن يستميل المتلقي ويفعل فيه فيكون رافداً مهمّا لها. ولا غرابة في ذلك والعلاقة الحجاجية لا تبنى إلا في التركيب والألفاظ لا يكتمل شرفها ولا يتأكد فعلها في النفوس إلا متى انتظمت في تراكيب تناسب مقاصد الشاعر وتجانس نتائج القول وغاياته[٢] ومن هذا القبيل أجد قول الشاعر: "كأنني أعمى ووسع الكون محبسه" فكون الشاعر رغم سعته هو محبس له، لما يجده في نفسه من وحشة وعتمة ووحدة إثر هذا الحنين. فكلمة "محبسه" غير قادرة على أداء دورها الحجاجي، لولا مجيئها في إطار الصورة التي انتزعها الشاعر، ليبرهن على اشتعال عاطفة الحنين لديه.

---

١) ينظر: أ.د: سامية الدريدي: الحجاج في الشعر العربي بنيته وأساليبه، ص:١٠٢.
٢) ينظر: أ.د: سامية الدريدي: الحجاج في الشعر العربي بنيته وأساليبه، ص:١٠٨-١٠٩.

إن مثل هذه الكلمات، وما تبثه من جمال وتثيره من خيال نستطيع أن نسميها بـ "الشعاعية" لما تحوية من طاقة حجاجية متجددة، فتغري القارئ حيالها فلا يستطيع تجاوزها إلا بعد تأملها طويلا، كحال الشعاع الذي ينثر شعاعه على ما حوله من أجسام، فيضفي رونقاً جميلاً عليها. فكلمة "غبش" واستعمالها في هذا الموضع ومع الصوت كانت جديرة بوقوف القارئ عندها، والتلذذ بما تضفيه من كثافة في المعنى، ف "الغبش" وهو ظلمة آخر الليل التي يخالطها البياض، وقد جاء بها الشاعر في إطار حديثه عن الصوت البعيد الذي يسمعه الشاعر، ويراه في آخر الليل مما يلي الفجر، يراه وقد اجتمع وتكاثف، وهنا أيضا تستوقفنا كلمة "يلتمَّ" والتي استعملها الشاعر مع الصوت، وهو مسموع وليس ملموس، في حين جاء بالفعل "يلتم" أي "يجتمع" وهو من الأفعال التي تستخدم في سياق الماديات المحسوسة والملموسة، مما زاد المعنى قوة وعمق دلالة. وفي حديثه عن صوت من يحب، نجده يوليه كثيراً من العناية والاهتمام، فيخرجه من دائرة المسموعات إلى دائرة المرئيات، حين عبَّر بالفعل "وأراه" في قوله: "وأراه في غبش المدى يلتمُّ"، فالضمير الغائب هنا يعود للصوت، وقد وظفه الشاعر كرمز لمن شده إليه الشوق والحنين.

وبين طول الصمت، وقليله يقف هناك الكلام كلص يتلصص؛ لينتهز الفرصة في السرقة، وهو ما يخشاه الشاعر على نفسه، ولذا نجده يطيل الصمت كثيراً؛ خشية إن بدأ في الحديث سرقه الكلام من شدة الحنين، والرغبة في الإفصاح عن مكنونات نفسه، فلا يعود إلى حالته الأولى (الصمت)، ولهذا نجد توظيف الشاعر لكلمة "يسرقه" في سياق الحديث عن ثنائية الصمت والكلام، زاد من كثافة المعنى، وخلق هذا الجو من الإبداع.

وفضلاً عمَّا تحمله الكلمة من قوة في الأداء، ودقة في الاختيار، نجدها تدلل على عدد مرات حصول الفعل، مما يكسبها بعداً حجاجياً، وآخر تداولياً، لما توحيه من تداول الفعل وقيامه بين أطراف عدة، وهذا ما عبر عنه الفعل "قَاذَفَ" في قول الشاعر: "ما من حمام قاذفته الريح إلا حط في روحي، ونام بمأمن، فأنا السلام" فالشاعر لم يقل قذفته الريح، وإنما "قاذفته الريح" معنى ذلك أن فعل القذف قد تم على مرات عدة، ولم يأتِ دفعة واحدة، بل أصبح الحمام، كالريشة التي تصدها ريح وتردها أخرى.

وكثيرا ما أجد الشاعر يعمد إلى التكرير؛ وذلك لتوجيه المتلقي نحو غاية محددة بقصد الإفهام، وتقرير المعنى وإثباته في ذهن المتلقي، لذا كان حرياً بنا أن نقف عند هذه البنية، لنتعرف على دورها في العملية الحجاجية.

بنية التكرير:

يعد التكرار من المفاهيم الأساسية في معالجة النص الأدبي، فهو وسيلة مهمة لاكتشاف أبعاد الواقعة الأدبية في التداوليات الأدبية، مما يؤكد السمة البنيوية للتكرار في النصوص، فهي وسيلة للإفهام والإفصاح والكشف والتأكيد والتقرير والإثبات وما يلعبه من دور في عملية الإقناع، فيعمد الخطيب إلى التكرار كلما وجد أن المقام لا يحتاج إلى إيجاز، والسبب في ذلك؛ أن التكرار أولي في مقام الإطناب، وهو أولي كذلك في مقام الإيجاز، ومن أجل ذلك ينبغي أن يكون النظر إلى المعنى من جوانب متعددة، وعلى هذا الأساس فإن التكرير يؤثر ويقنع لأنه من بواعث انتباه السامعين، ومن شواهد التكرار ما تبرزه الأمثلة الآتية:

تكرير الشكل: وذلك إذا قصد الشاعر أوالخطيب إلى ذلك، بهدف تدعيم رأيه وترسيخه في ذهن المتلقي، ونجد هذا على نحو:

"ما من حمام عاد إلا عدت أسألهُ
عمن هناك وليتني.. يا ليتني معه"

فالشاعر هنا أعاد تكرير الجملة الفعلية بجملة أخرى من العنصر نفسه (عاد # عدت)، وذلك لغرض التأكيد والإثبات ليدلل على عودته المؤكدة المرتبطة بعودة الحمام. كما نجده أيضاً يكرر أسلوب التمني (وليتني # يا ليتني) لتقرير شعوره بالأسى نتيجة البعد عمن يُحب، ورغبته في التواجد معه.

تكرير المضمون: يبنى تكرير المضمون أو المحتوى على مكونات لغوية مترادفة أو مشتركة في جزء من المعنى، على نحو ما نجده في قول الشاعر: "ما من حمام طار إلا طرت .. أحدوه وأسبقه"؛ فالحدو والمسابقة مضمنة في الطيران، أي أنها نوعين من أنواع عدة للطيران.

والتكرير ليس محض وقوع اللفظ في الكلام أكثر من مرة أو صياغة المعنى أكثر من مرّة لكن قد يعاد لفظ الفصل الأول من الكلام مرّة ثانية لأنّ أوّله يفتقر إلى تمام لا يفهم إلّا به[1] ومن الأمثلة على ذلك:

" ما من حمام طار إلا طرت..."
" ما من حمام عاد إلا عدت..."

---

١) ينظر: د. عمارية حاكم: الخطاب الإقناعي في ضوء التواصل اللغوي، ص:١٩٧.

بنية التوازي:

يقوم التوازي في القصيدة على تشاكل تركيبي بين بنى نحوية، تظهر نوعاً من الترابط الدلالي بفضل علاقات دلالية منطقية مثل الترادف والتضاد والتقابل المشهدي، وهذا يضفي على شعرية القصيدة إيقاعاً متميزاً ينسجم مع غرض الخطاب، وربما كان كل تواز تركيبي في مقطع أو مشهد شعري محققا التوازن والتوافق بين موضوع النص والسياق الخارجي[١]، ولعل قصيدة "حنين" تفصح عن بنى متوازية مستهلة بأسلوب نفي (ما من حمام)، يتبعها أسلوب الاستثناء (ما من حمام طار إلا طرت...) يتكرر بعد كل دفقة شعورية، محدثاً أثراً موسيقياً تطرب له الأسماع، وترتاح له النفس.

وتتبعا لما جاء به"هاليداي" (M.A.Halliday) في كتابه "مدخل إلى النحو الوظيفي" (An introduction to functional grammaire) نجد أن التوازي عنده هو ربط بين عناصر متساوية في الحال، فهناك عنصر سابق وعنصر آخر متصل به أو لاحق، فكل منطوق هو خليط من السلاسل المتوازية والمتركبة[٢]، ومثال ذلك:

ما من حمام طار إلا طرت.. أحدوه وأسبقه
.....
ما من حمام عاد إلا عدتُ أسألهُ
.....
ما من حمام غاب إلا رحت أرقبه
.....
ما من حمام مرَّ إلا متُّ شوقا
.....
ما من حمام حطّ إلا رحتُ أبحثُ في صغائر ريشه
.....
ما من حمام قاذفته الريح إلا حطَّ في روحي
.....

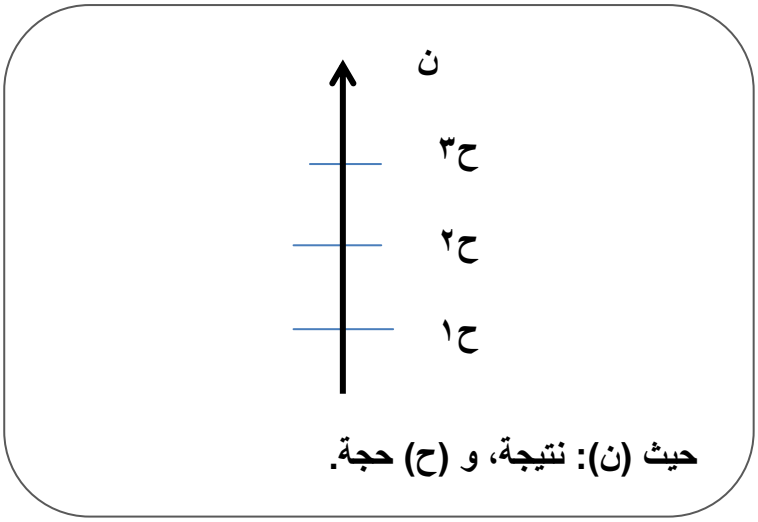
وجدير بالذكر أن مثل هذا التوالي في الأصوات وفي النبر وفي الصُّور والإيقاعات، كل هذا يجعل اللغة مكثفة.

السلم الحجاجي:

تطرح نظرية "الحجاج في اللغة" تصوراً لعمل المحاجة من حيث هو تلازم بين قول الحجة ونتيجتها، لكن قول الحجة والنتيجة في تلازمها تعكس تعدداً للحجة في مقابل النتيجة الواحدة

١) ينظر: نعمان بوقرة: الخطاب الأدبي ورهانات التأويل، ص:١٧٧-١٧٨.
٢) ينظر: د. عمارية حاكم: الخطاب الإقناعي في ضوء التواصل اللغوي، ص:٢٠٨.

على أن هناك تفاوتاً من حيث القوة فيما يخص بناء هذه الحجج[١]، ويمكن أن نرمز لها بالشكل التالي:



حيث (ن): نتيجة، و (ح) حجة.

فعندما تقوم بين الحجج المنتمية إلى فئة حجاجية ما، علاقة ترتيبية معينة، فإن هذه الحجج تنتمي إلى السلم الحجاجي نفسه، ويتسم السلم الحجاجي بسمتين بارزتين:

- كل قول يرد في درجة ما من السلم، يكون القول الذي يعلوه دليلٌ أقوى منه بالنسبة إلى النتيجة.

- إذا كان القول (ح١) يؤدي إلى النتيجة (ن) فهذا يستلزم أن القولين: (ح٢) و(ح٣) اللذين يعلوانه درجة، يؤدي إلى النتيجة، والعكس غير صحيح[٢].

إن مفهوم السلم الحجاجي في الخطاب الشعري من حيث تركيزه على مبدأ التدرج في توجيه الحجج يبين أن المحاجة اللغوية لا ترتبط بالمحتوى وإحالة هذا المحتوى على مرجع محدد بل هي رهينة القوة والضعف الذي ينفي عنها الخضوع لمنطق الصدق والكذب[٣] ويمكن توضيح ذلك من خلال المثال الآتي:

- هذا الفضاء مسيج بالليل.
- لا أحد يراني أو أراه.
- كأنني أعمى ووسع الكون محبسه.

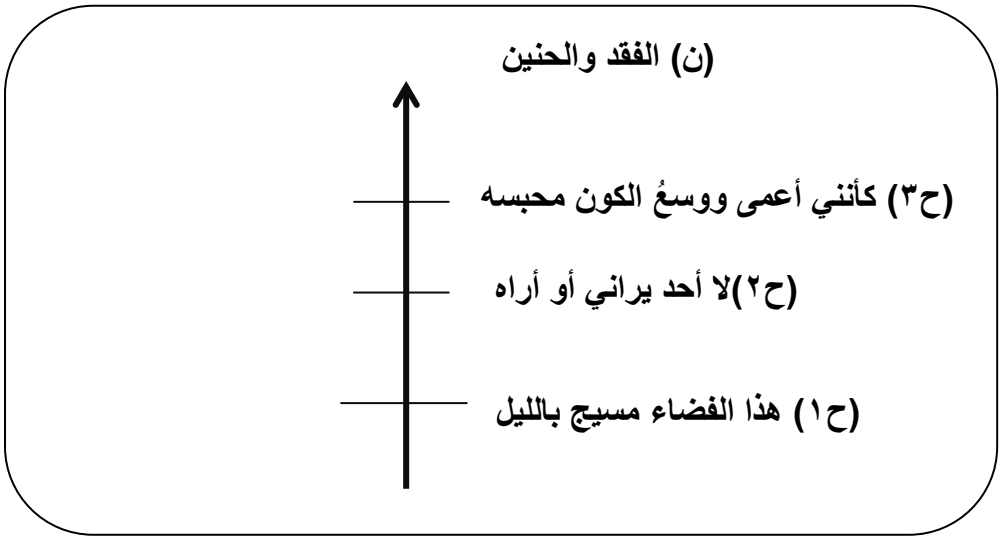
---

١) ينظر: نعمان بوقرة: الخطاب الأدبي ورهانات التأويل، ص:١٦٥. وينظر أيضا: د. أبو بكر العزاوي: اللغة والحجاج، ص:٢٠-٢١

٢) ينظر: د. أبو بكر الرازي: اللغة والحجاج، ص:٢٠-٢١.

٣) ينظر: نعمان بوقرة: الخطاب الأدبي ورهانات التأويل، ١٦٥.

فهذه الجمل تتضمن حججاً تنتمي إلى الفئة الحجاجية نفسها، كما تنتمي كذلك إلى ذات السلم الحجاجي، فكلها تؤدي إلى نتيجة مضمرة تشير إلى "شعور الحنين وما يتركه من أثر في نفس الشاعر" ولهذا جاء تعبيره في أول الأمر عن أثر الحنين في نفسه بـ "الفضاء المسيج بالليل" ذلك أن شدة الحنين عند الشاعر جعلت منه لا يرى سوى الليل، فكأن كل أوقاته هي ليل دامس، بل إنه يشعر أن الفضاء كله مضروب حوله بسياج هو الليل، ورغم أن الحجة الأولى احتوت على صورة فنية جميلة إلا أن هذه الصورة جاءت مبهمة وغامضة، بحيث لا نفهم منها مقصد الشاعر وما يرمي إليه من قول، ولهذا جاء بالحجة الثانية كتوضيح للأولى، واستكمالا لها "لا أحد يراني أو أراه" فشعور الحنين جعل منه إنسان منعزل لا رغبة له برؤية أحد، ولا يشعر بوجود من حوله، فكما هو ملاحظ أن الصورة هنا اتضحت واكتملت، إلا أنه أراد أن يؤكد لنا هذا الشعور، ويشرك المتلقي هذا الشعور وما يحسه من جرّاء الفقد، ولهذا جاء بالتشبيه الصريح أو التمثيل، من خلال الاستعانة بصورة الأعمى "كأنني أعمى ووسع الكون محبسه" ذلك أن الأعمى رغم سعة الكون فإنه لا يرى منه سوى الظلام، فالكون هو محبسه، وبهذا فإن مجيء التشبيه أضفى توضيحاً وتأكيداً للأطروحة أو النتيجة الواردة في أول الحديث، ويمكن الترميز لهذا السلم كما يأتي:



ويتضح أيضا من خلال الشكل السابق أن جميع الحجج جاءت مترابطة بعضها ببعض، فأجد أن الحجة الأولى غامضة لا يمكن فهمها والوقوف على مضمونها إلا بالحجة الثانية والتي هي بحد ذاتها (المشبه) أي أحد طرفي التشبيه الوارد في الحجة الثالثة؛ فالمشبه قوله: "لا أحد يراني أو أراه" إلى جانب أداة التشبيه "الكاف"، والمشبه به: "الأعمى"، ووجه الشبه قوله: "وسع الكون محبسه".

❖ مستوى البلاغة:

نعني في هذا المستوى بكل أساليب الكلام التي تمكن من تأدية المعنى، واضحا فصيحا مع مراعاة الإيجاز من غير عجز والإطناب من غير خطل، ذلك أن أهمية هذه الأساليب والوسائل تكمن فيما توفره للقول من جماليّة قادرة على تحريك وجدان المتلقي والفعل فيه، فإذا أُضِيفتْ تلك الجمالية إلى حجج متنوعة وعلاقات حجاجية تربط بدقة أجزاء الكلام وتصل بين أقسامه أمكن للمتكلم تحقيق غايته من الخطاب أي قيادة المتلقي إلى فكرة ما أو رأي معين ومن ثمّة توجيه سلوكه الوجهة التي يريدها له[١].

اعتماد الأساليب الإنشائية:

تضطلع الأساليب الإنشائية بدور هام في العملية الحجاجية، فهي لا تنقل واقعاً ولا تحكي حدثاً، فلا تحتمل تبعاً لذلك صدقاً أو كذباً، وإنما تثير المشاعر وتستدعي العواطف والأحاسيس، وتشحن من ثمّة بطاقة حجاجية هامّة؛ لأن إثارة المشاعر ركيزة كثيرا ما يقوم عليها الخطاب الحجاجي[٢]. ولهذا نجد الشاعر اعتمد على عدد كبير من الأساليب الإنشائية، فأفعال النداء والأمر والنهي، وغيرها كفيلة بكشف ظاهرة التنازع بين ذاتين، حيث يفترض الكاتب طرفاً آخر يحاوره ويقدر أفعال كلامه ويبني عليها التواصل، كما تؤدي هذه الأفعال إلى مستوى دلالي أكبر هو فعل الكلام ذو الطبيعة الشاملة، أو فعل الكلام الجامع[٣]. على النحو التالي:

- أسلوب الاستفهام/ السؤال:

يعد الاستفهام من الأفعال الطلبية التي تعني طلب فهم شيء ما، وله أغراض خطابية متعددة لعل أبرزها في التداول التنبيه والإفهام والإنكار والاستغراب والحيرة والتهكم، وربما جاء الاستفهام ليكشف عما في النفس من حيرة غالبة وقلق جارف[٤].

إن السؤال - أي سؤال - هو إشكال، ذلك أن السائل متى طرح سؤالاً دعا المتلقي إلى اتّخاذ قرار بل إنَّ الجواب حتَّى وإن علم السؤال الذي هو مصدره يثير السؤال، ومن هنا ندرك أهمية المساءلة من الناحية الحجاجية، إذ لمّا كان الكلام إثارة السؤال أو استدعاء له فإنه يولّد

---

١) ينظر: أ.د. سامية الدريدي: الحجاج في الشعر العربي بنيته وأساليبه، ص:١١٩-١٢٠.
٢) ينظر: نفسه، ص:١٣٩-١٤٠.
٣) ينظر: هاجر مدقن: الخطاب الحجاجي أنواعه وخصائصه دراسة تطبيقية في " كتاب المساكين "للرافعي، ص:١٢٥.
٤) ينظر: نعمان بوقرة: الخطاب الأدبي ورهانات التأويل، ص:١٨٣-٢٠٧.

بالضرورة نقاشاً ومن ثمّة حجاجاً فإذا بالكلام والحجاج متّصلان على نحو عميق وإذا بالسؤال ماثل في كل نوع من أنواع الحجاج. من هنا ندرك خطورة طرح الأسئلة في الخطاب إنها وسيلة هامة من وسائل الإثارة ودفع الغير إلى إعلان موقفه إزاء مشكل مطروح. هذا الموقف يحدده المتكلم بقرائن ومواد اختيارية تحضر في السياق وتقود إلى عملية الاستنتاج المتصلة بالسؤال المطروح[1]. وقد يلجأ المتكلم إلى السؤال لغرض تنبيه السامع، أو إغناء السامع (عن السؤال)، أو إسكاته (عن الكلام)ومثال ذلك قول الشاعر:

"ما من حمام غاب إلا رحت أرقبه
لم يأتِ منذ الأمس، هل ضاع المدى
أم خانني؟"

ففي المقطع السابق يمكننا القول أن الشاعر يعيش نوعاً من القلق والمخاوف والحيرة إزاء تأخر الحمام، الذي كان الشاعر يجد فيها سلوته، فهي رسوله الذي يوصل إليه رسالته إلى من شده الحنين إليه، ولذا نجد الشاعر حين غاب الحمام أصابته المواجع، وانتابته الحيرة، والمخاوف التي خرجت على هيئة سؤال يسأل بها الشاعر نفسه، علّه يجد عندها جواباً: هل أضاع الحمام طريق عودته؟ أم أنه خانني ولم يفِ بوعده في المجيء ليخبرني عن أخبار من تحن إليه نفسي.

وفي مقطع آخر أجد حالة الشوق والحنين قد أخذت مأخذها من الشاعر، فلم يعد قادراً على الاحتمال، ولهذا أجد سؤاله "كيف تتركني وحيداً يا حمام" يحمل نوعاً من العتاب المحبب إلى النفس، فهو ما إن رأى الحمام بعد انقطاعه عائداً ومحلقا، حتى بدأ بعتابه العذب. ثم ما تلبث نفسه أن تهدأ حتى يطلب من الحمام أن يأخذه إلى صوت الحنين البعيد، الصوت الذي ما زال يسمع أنات الشاعر، الصوت الذي يراه الشاعر في حلكة الليل قبيل الفجر وقد بدأ في التجمع، إلا أن الشاعر يتدارك ما قاله، فتنتابه حالات الاستغراب، فيأتي سؤاله مثيراً، نوعاً من الفضول لمعرفة الحقيقة "هل للصوت رسم واضح؟" ولا يقتصر هذا الفضول أو الاستغراب على الشاعر فحسب، بل أيضاً يثيره في نفس المتلقي، الذي يجد نفسه عاجزاً عن الإجابة:

"ما من حمام مرّ إلا متُّ شوقًا
كيف تتركني وحيداً يا حمام؟
خذني إلى صوتٍ بعيدٍ لست أعرفه

---

١) ينظر: أ.د: سامية الدريدي: الحجاج في الشعر العربي بنيته وأساليبه، ص: ١٤٠-١٤١.

لكنه للآن يسمعني
وأراه في غبش المدى يلتمُّ، هل للصوت رسم واضح؟"

الوظيفة الحجاجية لأسلوب الأمر:

الأمر هو أسلوب إنشائي ينتمي إلى صنف الأفعال التي وسمها أوستين بـ " Actes perlocutionnaires" أي الأقوال التي فيها إنجاز لأفعال معيَّنة ولكنّه إنجاز ضمني لأن صيغتي الأمر والنهي تحملان معنى الدعوة ومن ثمّة تبدو صلتهما بالحجاج وثيقة لأنّهما يهدفان إلى توجيه المتلقي إلى سلوك معين تحدده أطروحات الشاعر ومبادئه. ففي قول الشاعر:

"ما من حمام مرّ إلا متُّ شوقاً
كيف تتركني وحيداً يا حمام؟
خذني إلى صوتٍ بعيدٍ لست أعرفه"

الشاهد هنا في قوله "خذني" فالشاعر هنا لا ينقل واقعاً أو يُحدِّث عنه، بل ينجزه أثناء عملية التلفظ ذاتها، فهو من الأفعال التي تتحقق وهي تلفظ؛ لذا تعد طاقتها الحجاجية مهمة؛ لأنه ينجز واقعاً خاصاً ويبني بالكلام عالما متميزاً: واقع التحليق مع سرب الحمام إلى حيث صوت الحنين الذي يلهج به الشاعر، وقد استطاع الشاعر من خلال توظيفه هذا الفعل في هذا السياق أن يقنعنا ويبرهن لنا عن مدى الشوق والحنين الذي يكابده، فيجعل من سرب الحمام جليسه، ويطلب منها أن تأخذه معها إلى ذلك الصوت البعيد، صوت من يُحب.

أسلوب التمني:

مما يلفت النظر ويشد الاهتمام في هذه القصيدة هو تكرار فعل التمني، إذ المعلوم أن التمني هو محبة حصول الشيء سواء يستحيل تحققه أو بعيد المنال، ويمكن أن يؤدَّى بلاغياً بالأداة ليت، كما هو الشأن في المثال المقابل:

"ما من حمام عاد إلا عدت أسأله
عمن هناك وليتني.. يا ليتني معه"

حيث يتمنى الشاعر أن يكون مع من تحن إليه نفسه؛ ولذا نجده يستعجل الحمام حال عودته في المساء فيسأله عمن هناك، حيث يحب الشاعر ويشتاق، ولأن ما يرنو إليه وتصبو إليه نفسه هو أن يكون بمعية من يحب، وهو أمر بعيد المنال، أطلق الشاعر تمنيه، بل كررها ليدلل على شدة رغبته في وقوع هذا الأمر رغم صعوبته.

أسلوب النداء:

وقد اختتم به الشاعر قصيدته، ليكون خاتمة حنينه، والذي كان عبارة عن ندائه للحمام، والتي رمز بها الشاعر عما يحب، وهي تحمل دلالات عدة كالاستعطاف:

"قلبي على كفي وأغنيتي صلاة
يا حمام.."

إن مثل هذه الأفعال توحي بالتخاطب والتحاور، وهي مصطلحات تعكس التفاعل الذي يقتضيه تبادل الحديث بين اثنين، فيعتمد الشاعر في تحاوره كما هو باد في هذه الأمثلة على مبدأ افتراض ردود فعل المخاطب، كأن يفترض سؤالاً خطر بباله فيبادر إلى طرحه، أو منادى على مقربة منه فيناديه.

التشكيل الموسيقى ودوره في العملية الحجاجية:

إن الموسيقى في الشعر وسيلة من أقوى وسائل الإيحاء، وأقدرها على التعبير عن كل ما هو عميق وخفي في نفسه، ولعل هذا السر وراء الحالة النفسية الحائرة والقلقة التي تنتاب الشاعر والتي ترافق معظم أبيات القصيدة. ومن أبرز عناصر التشكيل الموسيقي يتمثل في الموسيقى الخارجية والداخلية للخطاب. ونقصد بالموسيقى الخارجية الوزن والقافية، والقصيدة هنا تنتمي إلى الشعر الحر القائم على وحدة التفعيلة التي تأتي لتحدث رنيناً عذباً بعد كل دفقة شعورية.

أما الموسيقى الداخلية، فقد أسهم عنصر التكرار في إثراء الموسيقى العامة للنص الشعري، فضلاً عما خلفته بنية التوازي من انتظام في أصوات القصيدة فخلق نوعاً من الوحدة والانسجام بينها وقد سبق الحديث عنهما في ثنايا هذا البحث. كما أجد صوت الهاء بما يحمله من خفة وليونه حاضراً بقوة في القصيدة، مما يتناسب والحال التي عليها الشاعر من حنين وشوق، ولهذا آثرت الوقوف عند هذا الضمير والتعرف على دوره الحجاجي.

- الضمير المجهول ودوره الحجاجي:

حين أتحدث في الخطاب الحجاجي عن تعدد الأصوات، إذ أجد صوت المتكلم المشتاق المعبّر عن لوعة الحنين، كما أجد صوت المحتار القلق، المترقب، وأصوات أخرى كثيرة

يستحضرها المتكلم ليعبر عن مكنونات نفسه، فيجادلها ويحاورها كما لو أنها بشر مثله. غير أن ضمير المجهول أو الغائب يظل أكثر الأصوات ترداداً، معبراً بذلك عن تعدد الأصوات[1].

إن المتكلم يستعمل الضمير المجهول لغايات عدة، تتمثل في اتخاذ مسافة من الأصوات تعبرعن وجهة نظر أخرى تمثل الطرف الآخر الذي اختاره الشاعر ليكون شريكه في وحدته، فيناجيه ويبث إليه مشاعره، والذي يتمثل هنا في سرب الحمام الذي اتخذه الشاعر مرسال بينه وبين من يُحب. وهذا الضمير أيضاً نجده طيفاً يتخيله الشاعر فيمد إليه يديه ليكمله، وربما قصد بالطيف هنا هو طيف من تشتاق له نفسه، وتارة هو الليل الذي يخيِّم على الفضاء فتنعدم فيه الرؤية، وتارة هو الصوت البعيد الذي يرغب الشاعر في الرحيل إليه، كما يجعل الشاعر لهذا الصوت يدين تمتدان إلى الشاعر حين يعتريه الخوف من الظلام، وتارة إلى الصمت الذي يخشى الشاعر عليه من سرقة الكلام له.

---

١) أ. د: سامية الدريدي: الحجاج في الشعر العربي، ص:١٥٨- ١٥٩.

الخاتمة

بعد هذا العرض الموجز لموضوع "البعد الحجاجي في الأعمدة الأدبية؛ مجلة دبي الثقافية أنموذجا" والتي لا يسعنا المجال هنا في التوسع والإطالة أكثر مما نحن بصدده، في محاولة منا للكشف عن الطاقة الحجاجية الكامنة في الخطابات الحجاجية التي عليها محور حديثي ومداره. وقد راعيتُ فيها عنصر الانتقاء؛ كونه يشكل ركيزة أساسية تقوم عليها العملية الحجاجية، ويمكنني القول ولله الحمد إنني استطعتُ إلى حد ما أن أسبر أغوار هذه الخطابات كاشفة عن مضامينها وما تضطلع به من دور في العملية الحجاجية، فضلاً عن شكلها وما له من دور في إغراء المتلقي واستدعائه لقراءتها وتأويلها واكتشاف مكنوناتها. وقد جاء البحث بهذه الكيفية يحمل كثيراً من النتائج التي توصلتُ إليها، ومنها:

١- يمكن إرجاع السبب في سيادة الطابع الأدبي في الصحافة العربية في عهودها الأولى إلى طبيعة نشأتها التي قامت على كاهل الأدباء والمفكرين، ذلك أن معظم الصحفيين الأوائل جاؤوا إلى الصحافة عن طريق الأدب، أو كانوا أدباء أصلا. وعلى الرغم من تأكيدي على دور الصحافة في انتشار الأدب وذيوعه إضافة إلى كونها وسيلة تسهم في الكشف عن الجمال الكامن في العمل الإبداعي، إلا أنها لا تستطيع مهما تفننت في طرق الإخراج أن تخلق من الأدب أدبا - سواء كان شعرا أم قصة أم مقالا مما يعني أن هناك قوة أخرى قادرة على خلق هذا الإبداع وفرضه على المتلقي وجعله مستساغاً في أعين القراء، وتتمثل هذه القوة في الآليات الحجاجية التي يتوافر عليها الخطاب الأدبي، على مستوى الشكل والمضمون.

٢- اندرج الحجاج قديماً فيما يسمى بالبلاغة، والخطابة، وفن الإقناع، فكثيراً ما ورد في الثقافتين الغربية والعربية بمعنى الجدل، والتناظر؛ وبهذا لم تكن دراسة الخطاب الحجاجي حديثة ولا من مستجدات العصر، إنما يوغل بها التاريخ إلى اليونان وما جاء في مؤلفات "أرسطو" ولا سيما عن الخطابة، كما أن معظم الجهود العربية القديمة في حقل الدراسات البلاغية تؤكد على أن الحجاج كمصطلح قديم وحديث، هو الجدل وهو البرهان والإقناع والتصديق، وما إلى ذلك من مصطلحات متعددة. ولهذا فإن الممارسة الحجاجية كانت حاضرة بين بلغاء العرب لا سيما الخطباء منهم إلا أن الحجاج كنظرية لها قواعد وضوابط لم نعرفها إلا في القرن العشرين في البلاغة الجديدة.

٣- لقد كان انتصاري لمفهوم "الخطاب الحجاجي" للدلالة على مدونة الدراسة، جاء من قبيل توسع مصطلح "الخطاب" عن مصطلح "النص"؛ وذلك لاقتران الخطاب بالموقف أو السياق التواصلي الذي يدور فيه، مما يدخِل ضمنه نماذج الحوار، كما أنه يميل إلى الطول؛ فهو أوسع من النص؛ ولهذا يتسع لعرض ملابسات إنتاجه وتلقيه وتأويله، ويدخل في تلك الملابسات ما

ليس بلغة، كالسلوكيات الحركية المصاحبة إيجابياً للاتصال. وهذا ما أردته في مدونة دراستي أن أكشف عن خصائص الخطاب وما يتوافر فيه من آليات حجاجية تتعلق بالشكل، كالصورة الفنية، وما تحمله من دلالات متعددة تسهم في توسيع دائرة الإقتناع عند المتلقي من خلال جذبه بالألوان أو الخلفية أو الأشكال والخطوط.

٤- إن قولي: "المخاطَب المتخيل" لا يعني أن المخاطب من صنع الخيال، بل يعني أن المتكلم قبل أن يواجه المخاطَب الواقعي بخطابه يكون قد استطاع أن يكوّن عن المخاطَب الواقعي تمثلاً ذهنياً وصورة متخيلة انطلاقاً من معطيات سياقية تخصّ المخاطَب الواقعي؛ حتى يتسنى للمتكلم التأثير والفعل في المخاطَب.

٥- اعتماد مسمى "عمود صحفي" بدلاً من مسمى "مقال صحفي" الذي يرد كثيراً في كتب الصحافة بوصفه مسمى آخر للعمود الصحفي والسبب في ذلك ربما يعود إلى أن الصحافة في بدايات عهدها كانت عامة. لهذا فإن جل ما تنشره من مواد صحفية كانت تتخذ من المقال شكلاً لها سواء كان مضمونه أدبياً أم علمياً أم ثقافياً، في حين أن المواد الصحفية تغيرت وتطورت بتطور الصحافة وظهور الصحافة المتخصصة التي تُعنى بدقة بموادها الصحفية لتخدم التوجه الذي تنحوه، كما هو الحال بالنسبة إلى الصحافة الأدبية أو الثقافية التي تحوي عدداً من الأعمدة الصحفية المتخصصة في الأدب أو اللغة والتي يحررها كبار الأدباء والشعراء العرب، فمن هذه الأعمدة ما مضمونه نثري سواء كان مقالاً أو قصةً قصيرة، وبعضها الآخر مضمونه شعري؛ ولهذا فإنني أجد بالنظر إلى هُوية هذه الأجناس الأدبية أنه من اللبس أن نطلق مسمى "مقال عمودي" على "العمود الصحفي"؛ وذلك لأننا إذا أثبتنا نحن في مجال الأدب هذه التسمية كما درج على تسميتها أهل الاختصاص من الصحفيين، وقعنا في إشكالية لا نستطيع الخروج منها إلا بمحاولتنا إيجاد توصيفات جديدة لهذه الأنماط الكتابية التي خرجت عن الشروط العامة للمقال الصحفي،فليس ثمة فرع من فروع المقال ما يسمى عمودياً بل إن جل الدراسات العربية التي خاضت في الحديث عن فن "المقالة" وقع الخلاف بين أفرادها في مضمون المقال. وعلى هذا الأساس فرقوا بين نوعين منه: ذاتي وموضوعي. ونجد من فرق بين المقال الأدبي والمقال الصحفي. وذلك بالنظر إلى المضمون وطبيعة اللغة المستعملة، لكن في مقابل ذلك لم نجد شيئاً من هذه الدراسات تقع أو تختلف في شكل المقال فتقسمه إلى مقال عمودي وآخر أفقي. ولو افترضنا صحة قولنا "مقال عمودي" وجدنا أنه يتناسب مع العمود الذي تكون مادته التحريرية "مقالاً" في حين نجد أنه يتعارض مع الأعمدة الصحفية التي تكون مادتها التحريرية قصة أو

قصيدة شعرية؛ ولهذا السبب لم أثبت هذه التسمية في بحثي وإنما اقتصرت على مسمى "العمود الصحفي".

٦- إن قولي "عمود أدبي" أريد به: مساحة محدودة من الصحيفة لا تزيد عن صفحة واحدة، تضعه الصحيفة تحت تصرف أحد كبار الكتاب من أهل الاختصاص في الأدب واللغة والنقد ويتمتع بقدر كبير من الشهرة والاحترام والكفاءة الصحفية، يعبر من خلاله عن آرائه وأفكاره وخواطره وانطباعاته فيما يراه من قضايا وموضوعات تخص الأدب واللغة وما يتصل بهما من نقد، وبالأسلوب الذي يرتضيه، ويوقعه باسمه، وغالبا ما يحتل مكانا لا يتغير على إحدى صفحات المجلة وينشر تحت عنوان ثابت وفي موعد ثابت. أما قولي: "عمود شعري" و "عمود قصصي" و "عمود مقالي" فأريد بها فروعاً عدة للعمود الأدبي خاضعة لسلطة المضمون، وطبيعة الجنس الأدبي، على نحو ما فصلته في ثنايا هذا البحث.

٧- تكمن حجاجية العمود الأدبي في مقدرته على إثارة عاطفة المتلقي ووجدانه أولا، ومن ثم مخاطبة عقله؛ ذلك أن شكل العمود وما يحويه من صور وألوان زاهيه مصاحبة للنص الأدبي، تكون أسرع وصولاً إلى عين المتلقي من الرسالة اللغوية، ومن ثَمَّ أكثرها نفاذاً إلى قلبه، فيتعامل معها المتلقي وفق عاطفته وما تتركه في نفسه من أثر. وتظهر حجاجية هذا النوع من الصور في قدرتها على جذب انتباه القارئ، ونقل الفكرة إليه، مثلما يعبر الكاتب أيضاًعن وجهة نظره بالحروف والكلمات، كما تلعب دوراً مهماً في إيضاح وتوضيح فكرة العمود سواء كان قصةً أم شعراً أم مقالاً إلى القارئ ومساعدته على فهم كلمات النص المصاحب وتلخيصها بشكل بصري؛ ولذا فهي غالبا ما تركز على لحظة الإثارة في النص كأن تنتقي صفة أو فكرة بارزة في النص المعروض أمام الفنان، ليجري بعدها الفنان ريشته عليها، حتى إذا ما انتهت عين المتلقي من جولتها في زوايا الصورة ووحداتها الشكلية واللونية، فإنها تعود إلى الرسالة اللغوية (النص المكتوب) لتقرأها بتأنٍ وتقف عند كلماتها، وما يرمي إليه المرسِل من خلالها من رسالة يريد إيصالها إلى المتلقي، فتأتي لتخاطب عقله، فتشكل عنده مبدأ الرفض والقبول لفكر الكاتب، الذي يأتي توقيعه كخاتمة لهذه الرسالة اللغوية من أجل إثبات هويته، والتصديق على ما يقوله ويطرحه ويناقشه من موضوع، ولذا فهو يترك انطباعاً لدى المتلقي بالمصداقية والإقبال على قراءة العمود، وهو نوع من اعتراف المؤلف ورضاه عما يكتب، بحيث يصبح مسؤولاً عن كل كلمة قالها، وهو أيضاً مسآءل من قبل القارئ أو المتلقي عن كلماته أيضا.

٨- تتجلى أهمية العنوان وحجاجيته فيما يثيره من تساؤلات لا نلقي لها إجابة إلا مع نهاية العمل، فهو يفتح شهية القارئ للقراءة أكثر، من خلال تراكم علامات الاستفهام في ذهنه، مما

يضطره في الدخول إلى عالم النص بحثاً عن إجابات لتلك التساؤلات بغية إسقاطها على العنوان، كما هو الحال في العنوان الذي اختاره أدونيس لنصه "تحية إلى حجر الفلاسفة". كما يعمد عز الدين ميهوبي في إثارة القارئ وامتصاص فكره من خلال ما تثيره عناوينه من غموض واستغراب ورغبة في اقتحام أغوار النص، ففي عموده "اشتباك" نجده يطرح عدد من العناوين من مثل: "حصاة في حذاء.. الدَّالاي لاما" وعنوان آخر "إبليس في جلباب عتاريس". كما يتيح العنوان للقارئ فرصة الاختيار لقراءة موضوع دون آخر، وتمكنه من الإحاطة بالصفحة، فهو وعلى الرغم من قصره إلا أنه يقدم جوهر النص ويلخصه، كما نجده في أحيان كثيرة يتخذ منحى سردياً، بحيث تحسبه وكأنه نصاً قصصياً قصيراً، وهو أحد الخدع أو الوسائل التي يلجأ إليها الكاتب الحاذق، الذي يعرف كيف يسبر أغوار المتلقي من خلال معرفته بالدور الذي يلعبه القص في مخيلة القارئ لا سيما إذا بدأ بكلمة "كان" ومثال ذلك عنوان "كان مغنيا جوالا وعاشقا جوالا!" لأحمد عبد المعطي حجازي، وكذلك عنوان "كان بوسعهم أن يكونوا نجوم رمضان" للمنصف المزغني. كما يأتي أيضاً وفي أحيان كثيرة غامضاً، والذي يعد – بحد ذاته – حجاجاً، كونه أي الحجاج يجد في الغموض بيئة خصبة، فينمو فيها حتى يستوي ومثال ذلك "حجازيك" لنبيل سليمان.

٩- تكمن قوة تأثير المقال على مواقف البشر وسلوكهم، في أن قوته تنبع من حقيقة احتوائه على كم كبير من الحقائق الموضوعية والبراهين التي تعمل أساساً على إقناع القارئ بالخطوط العريضة لفحواه، وتأكيد افتراضات وأحكام توجيهية محددة، بل وغرسها في ذهن المتلقي، على نحو ما وجدناه في الخطاب الحجاجي "الشاعر في الذاكرة الشعبية" للمنصف المزغني، والذي اتسم طرحه بالموضوعية في إظهار الحقائق وتقديمها على ما هي عليه، ومعالجته لأشكال الرأي المختلفة. وبهذا تمكن من خلال سلامة الفكرة ودقتها ووضوحها إلى جانب إمتاعه عن طريق العرض الشائق الذي يجذب القارئ ويؤثر فيه، ويتضح ذلك من خلال ما ساقه من شواهد وبراهين، وما امتازت به أفكاره من حيوية ودقة، ومتانة الجمل وروعتها كما تتمثل أيضاً في الكلمات الموحية والعبارات الغنية والصورة الرائعة، مراعياً بذلك حال مخاطَبه، ليتمكن من إحداث موقف لدا القارئ.

١٠- تكمن حجاجية القصة في المادة الموضوعية الأساسية والمكونات أو العناصر الأولى لها، وذلك من خلال تداخل كل من مكونات الحوار والسرد الحواري الذي يساهم في تمكين الحكاية من إيصالها إلى مراميها ومغازيها ما دامت الغاية أو المقصد منها التأثير في السامع أو القارئ كي يستخلص إثر فراغه من سماعها أو قراءتها العبرة أو الحكمة، كما هو الحال في قصة

"الفرو الأبيض" لمحمود الرحبي، والتي تعددت فيها فنون الإقناع والتأثير، بدءاً من حركة الفواعل (الشخصيات) في القصة، فضلاً على توفر عنصر الاختيار في القصة وذلك من خلال اختيار الإطار البيئي الذي تحركت فيه الشخوص والأحداث في القصة والمتمثل في عنصري الزمان والمكان، انتهاء إلى الحجاج بالسخرية، وثنائية المرأة والخدعة.

١١- انطلاقاً من الخاصية الإنسانية وما يتسم به الشعر من غموض، يمكنني أن أقر بحجاجية الشعر، الذي ينبع من اللغة باعتباره خاصية كامنة فيها فيتشبع به نسيج النص، وهذا المفهوم إنما يتنزل في نظرية عامة هي نظرية "الحجاج في اللغة"، وهذه النظرية بهذا المفهوم تثبت أن الحجاج قائم في الشعر، وذلك لأن النصوص الشعرية لغوية أساساً، وهي ذات وظيفة حجاجية مؤهلة لاحتضان الحجاج وإجرائها على أنحائه المختلفة وقد وجدتُ هذا واضحاً في قصيدة "حنين..." للشاعر العراقي مؤيد الشيباني من خلال اختياراته اللغوية التي لم تنحصر في الألفاظ فحسب، بل تتعدى ذلك إلى التراكيب إذ من شأن التركيب الجيد الملائم للمعنى أن يستميل المتلقي ويفعل فيه فيكون رافداً مهمّاً لها. كما تظهر حجاجية القصيدة في احتوائها على عدد كبير من الأساليب الإنشائية والتي تضطلع بدور هام في العملية الحجاجية، فهي لا تنقل واقعاً ولا تحكي حدثاً، فلا تحتمل تبعاً لذلك صدقاً أو كذباً، وإنما تثير المشاعر وتستدعي العواطف والأحاسيس، وتشحن من ثمّة بطاقة حجاجية هامّة؛ ولهذا نجد الشاعر اعتمد على عدد كبير من الأساليب الإنشائية، فأفعال النداء والأمر والنهي، وغيرها كفيلة بكشف ظاهرة التنازع بين ذاتين، حيث يفترض الشاعر طرفاً آخر يحاوره ويقدر أفعال كلامه ويبني عليها تواصله.

هذا خلاصة ما توصلت إليه من نتائج أوجزتها في أسطر قليلة لتكون خاتمة لهذا العمل والله ولي التوفيق.

فهرس المصادر والمراجع

أولًا: المصادر:

١- مجلة دبي الثقافية، السنة العاشرة ـ العدد (٩٤) مارس ٢٠١٣م، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع/ دبي- الإمارات العربية المتحدة.

٢- مجلة دبي الثقافية، السنة العاشرة ـ العدد (٩٥) إبريل ٢٠١٣م، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع/ دبي- الإمارات العربية المتحدة.

٣- مجلة دبي الثقافية، السنة العاشرة ـ العدد (٩٦) مايو ٢٠١٣م، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع/ دبي- الإمارات العربية المتحدة.

٤- مجلة دبي الثقافية، السنة العاشرة ـ العدد (٩٧) يونيو ٢٠١٣م، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع/ دبي- الإمارات العربية المتحدة.

٥- مجلة دبي الثقافية، السنة العاشرة ـ العدد (٩٨) يوليو ٢٠١٣م، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع/ دبي- الإمارات العربية المتحدة.

٦- مجلة دبي الثقافية، السنة العاشرة ـ العدد (٩٩) أغسطس ٢٠١٣م، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع/ دبي- الإمارات العربية المتحدة.

٧- مجلة دبي الثقافية، السنة العاشرة ـ العدد (١٠٠) سبتمبر ٢٠١٣م، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع/ دبي- الإمارات العربية المتحدة.

ثانياً: المراجع:

أ- المراجع القديمة:

١- أرسطو: الخطابة، تر: عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق ـ المغرب، د.ط/ ٢٠٠٨م.

٢- أبو هلال الحسن(*) بن عبدالله بن سهل العسكري: الصناعتين الكتابة والشعر، حققه وضبط نصه: د. مفيد قمحة، دكتوراه في الأدب العربي، دار الكتب العلمية/ بيروت- لبنان، ط٢/١٤٠٩هـ- ١٩٨٩م.

٣- أبو بكر عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني ـ القاهرة/ دار المدني ـ جدة، ط١/ ١٩٩١م.

***) تم توثيق المرجع تبعا لاسم مؤلفه، متجاهلة ما تقدمه من لقب أو كنية.**

٤- أبو عثمان عمرو بن بحر الملقب بالجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق: إبراهيم شمس الدين، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات/ بيروت- لبنان، مج:١، ط١/ ١٤٢٣هـ-٢٠٠٣م.

ب- المراجع الحديثة:

١- أبو بكر العزاوي: اللغة والحجاج، الأحمدية، ط١/ ١٤٢٦- ٢٠٠٦م.

٢- أحمد او الطواف: بلاغة الخطاب الحكائي؛ استراتيجيات الحجاج في كليلة ودمنة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع/ الأردن- إربد، ط١/٢٠١٤م.

٥- جاك أومون: الصورة، تر: ريتا خوري؛ مراجعة: جوزيف شريم، بيروت- لبنان/ المنظمة العربية للترجمة، ط١/٢٠١٣.

٧- حافظ إسماعيلي علوي: الحجاج مفهومه ومجالاته، دراسات نظرية وتطبيقية في البلاغة الجديدة، عالم الكتب الحديث/ إربد – الأردن، ط١/ ١٤٣١هـ - ٢٠١٠م، ج:٢/ الحجاج: مدارس وأعلام.

٩- حسن المودن: بلاغة الخطاب الإقناعي نحو تصور نسقي لبلاغة الخطاب، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع / عمّان ـ الأردن، ط١/ ١٤٣٥هـ ـ ٢٠١٤م.

١٢- خليل محمد الراتب: التصوير الصحفي، دار أسامة للنشر والتوزيع/ عمان- الأردن، ط١/٢٠١٢م.

١٤- ساعد ساعد، وعبيدة صبطي: الصورة الصحفية؛ دراسة سيميولوجية، الإسكندرية/ المكتب الجامعي الحديث، ٢٠١٢.

١٥- سامية الدريدي: الحجاج في الشعر العربي بنيته وأساليبه، إربد ـ الأردن/ عالم الكتب الحديث، ط٢/ ٢٠١١،

١٦- سحر سليمان عيسى: المدخل إلى علم الأسلوبية والبلاغة العربية، دار البداية ناشرون وموزعون/ عمان- الأردن، ط١/٢٠١١م/ ١٤٣٢.

١٧- السيد أحمد مصطفى عمر؛ منسق مسار الصحافة المطبوعة كلية الاتصال – جامعة الشارقة: الكتابة والتحرير الصحفي؛ رؤية جديدة، دار القلم، الإمارات العربية المتحدة – دبي، ، ط١/٢٠٠٥.

١٨- عبد الحليم حمود: الصحف وإيقاع العصر، بيروت – لبنان، دار الهادي للطباعة والنشر والتوزيع، ط١٢/ ٢٠٠٨م،

٢٠- عمارية حاكم: الخطاب الإقناعي في ضوء التواصل اللغوي؛ دراسة لسانية تداولية في الخطابة العربية أيام الحجاج بن يوسف الثقفي، دار العصماء/ دمشق، ط١/ ١٤٣٥هـ - ٢٠١٤م.

٢١- عمر عبد الهادي عتيق: علم البلاغة بين الأصالة والمعاصرة، دار أسامة للنشر والتوزيع/ عمان- الأردن، ط٢٠١٢/١.

٢٣- ليلى عبد المجيد والدكتور: محمود علم الدين: فن التحرير الصحفي للوسائل المطبوعة والإليكترونية، القاهرة- مصر، دار السحاب للنشر والتوزيع، ط٢٠٠٨/١م.

٢٥- محمد عبد المطلب: البلاغة العربية؛ قراءة أخرى، الجيزة – مصر، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجيان، ط١٩٩٧/١.

٢٦- محمد محمد أبو موسى؛ أستاذ ورئيس قسم البلاغة بكلية اللغة العربية جامعة الزهر: مراجعات في أصول الدرس البلاغي، مكتبة وهبة/ القاهرة – جمهورية مصر العربية، ط١/ ١٤٢٦هـ- ٢٠٠٥م.

٢٧- محمود أدهم: الأسس الفنية للتحرير الصحفي العام، حقوق التأليف والطبع والنشر والتوزيع محفوظة للمؤلف.

٢٩- موسى علي الشِّهاب: اتجاهات معاصرة في كتابة المقال الصحفي، دار أسامة للنشر والتوزيع/ الأردن- عمَّان، ط٢٠١٢/١م.

٣٠- نبيل حداد: في الكتابة الصحفية؛ السمات ـ الأشكال ـ القضايا ـ المهارات ـ الدليل، عمَّان ـ الأردن، دار جرير للنشر والتوزيع، ط٢ مزيدة ومنقحة/ ٢٠١١م ـ ١٤٣٢هـ.

٣١- نعمان بوقرة: الخطاب الأدبي ورهانات التأويل قراءات نصية تداولية حجاجية، عالم الكتب الحديث/ إربد- الأردن، ط١/ ٢٠١٢م.

٣٣- يوسف أبو العدوس؛ أستاذ البلاغة والنقد- قسم اللغة العربية، كلية الآداب- جامعة اليرموك: مدخل إلى البلاغة العربية، علم المعاني- علم البيان- علم البديع، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان –الأردن، ط١/ ١٤٢٧هـ -٢٠٠٧م.

ثالثاً: المعاجم:

١- الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين مرتباً على حروف المعجم، ترتيب وتحقيق: د. عبد الحميد هنداوي: ، (بيروت ـ لبنان)، دار الكتب العلمية، مج ١، ط١٤٢٤/١هـ ـ ٢٠٠٣م).

٢- محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي: مُختار الصِّحاح، بيروت- لبنان، منشورات دار ومكتبة الهلال، طبعة حديثة منقحة، ط١/١٩٨٣.

٣- أبي الفيض محمد(*) بن محمد مرتضى الحسيني الواسطي الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، دراسة وتحقيق: علي شيري، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، مج١٢، (١٤١٤هـ/ ١٩٩٤م).

٤- الإمام العلامة أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب، مج٢، بيروت ـ لبنان/ مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، ط١/ ١٤٢٦هـ ـ ٢٠٠٥م.

رابعاً: الرسائل الجامعية:

١- خليفة بن حمود بن أحمد التوبي: الصحافة الثقافية في سلطنة عمان "مجلة نزوى أنموذجاً"؛ رسالة مقدمة لاستكمال متطلبات الحصول على درجة الماجستير في الإعلام تخصص: الصحافة، قسم الإعلام – كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة السلطان قابوس، ٢٠٠٨.

٢- عيدة مسبل العمري: الترابط النصي في رواية النداء الخالد لنجيب الكيلاني؛ دراسة تطبيقية في ضوء لسانيات النص، قدمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في قسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب/ جامعة الملك سعود، الفصل الدراسي الثاني/ ١٤٣٠هـ.

٣- مكلي شامة: الحجاج في شعر النقائض دراسة تداولية؛ مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة مولود معمري تيزي وزو، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم الأدب العربي، السنة الدراسية: ٢٠٠٨/ ٢٠٠٩.

٤- هاجر مدقن: الخطاب الحجاجي أنواعه وخصائصه دراسة تطبيقية في "كتاب المساكين" لـ: "الرافعي"؛ مذكرة من متطلبات شهادة الماجستير في الأدب العربي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة ورقلة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، السنة الجامعية:٢٠٠٢/ ٢٠٠٣.

***) نظرا لورود لقب المؤلف وكنيته إلى جانب اسمه، فقد تم توثيق المرجع تبعا لاسم المؤلف، متجاهلة بذلك لقبه وكنيته.**

خامساً: الدوريات:

١- آمنة أحمد راشد العبار: الأدب في صحافة الإمارات، مجلة شؤون اجتماعية، العدد (٢٢).

٢- د. حاتم الصكر: الملاحق الثقافية العربية أمسها وحاضرها، مجلة دبي الثقافية، العدد (٩٩)، أغسطس (آب) ٢٠١٣م.

٣- د. رفيق حسن الحليمي: التوقيعات، مجلة الوعي الإسلامي؛ مجلة كويتية شهرية جامعة، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، العدد (٥٣٢) ٣/ ٩/ ٢٠١٠م.

٤- عبد القادر رحيم، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر- بسكرة (الجزائر): العنوان في النص الإبداعي- أهميته وأنواعه- مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، العددان الثاني والثالث/ ٢٠٠٨.

٥- عزت عمر: الملاحق الثقافية هاجس الحرية والإبداع، مجلة دبي الثقافية، العدد (٩٩) أغسطس (آب) ٢٠١٣م.

٦- فهيمة لحلوحي: علم النص: تحريات في دلالة النص وتداوله، قسم اللغة العربية - مجلة كلية الآداب واللغات، العددان العاشر والحادي عشر جانفي وجوان ٢٠١٢، جامعة محمد خيضر- بسكرة(الجزائر).

٧- د. كاظم المقدادي: مجلة الباحث الإعلامي، جامعة بغداد – كلية الإعلام، العدد (٩-١٠)، حزيران- أيلول ٢٠١٠.

٨- محمد غبريس: الإعلاميون العرب وقراءة في تجربة الملاحق الثقافية، مجلة دبي الثقافية، العدد (٩٩) أغسطس (آب) ٢٠١٣م.

سادساً: المواقع الإلكترونية:

١- د. سليم بتقة، سقوط الفن في العفن السياسي؛ مقاربة سيميولوجية لملصق فيلم سقوط الصقر الأسود، مجلة دليل الكاتب، www.dalilalkitab.net

٢- د. عبده مختار: مَن هو كاتب العمود؟، صحيفة اليوم التالي السودانية، ٢٠١٣/٩/١٧م، www.alyoumaltali.com

٣- غالية خوجة: حفل توزيع جائزة دبي الثقافية في دورتها الثامنة، ghaliadubai.blogspot.com

٤- محمد الحمامصي: مبدعون ومثقفون عرب يحتفلون بعشر سنوات على انطلاق دبي الثقافية، ٢٠١٣/١١/٢٦م، www.middle-east-online.com

٥- مكتب الرياض - دبي: العدد ١٠٠ من "دبي الثقافية"، جريدة الرياض، WWW.alriyadh.com